

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CROIRE AUX POUVOIRS DE LA LITTÉRATURE : DAVID FOSTER WALLACE ET LA QUESTION DE
L'INFLUENCE LITTÉRAIRE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

SIMON BROUSSEAU

DÉCEMBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En commençant cette thèse il y a quatre ans, j'ai rencontré Laurence Côté-Fournier, aujourd'hui ma compagne, ma complice et mon inspiration. Avec elle j'ai appris à penser autrement et cette thèse porte partout les traces de son influence. Le road trip jusqu'à Austin, où nous avons consulté les manuscrits de Wallace, est un souvenir précieux. Je la remercie pour son attention, sa patience, sa bonté sans limite et bien sûr pour la révision de cette thèse.

Je remercie Bertrand Gervais pour sa grande générosité, son enthousiasme et pour la confiance qu'il a manifestée très tôt à mon égard. Je sais ma chance d'avoir pu participer à tous ces projets qu'il a initiés : le laboratoire nt2, Salon double, sans oublier les nombreux colloques qu'il a organisés. Écrire cette thèse sous sa direction a été une expérience dont je sors transformé, et je ne garde que de bons souvenirs de nos quatre ans de travail ensemble.

Je veux aussi remercier :

Les professeurs Véronique Cnockaert, Michel Lacroix, Jean-François Chassay et Sylvano Santini, dont j'ai suivi les séminaires. Ils ont tous exercé, de façon parfois souterraine, une influence sur l'écriture de cette thèse.

Les collègues et amis que j'ai côtoyés ces dernières années : Gabriel, Joëlle, Marie, Amélie, Julie, Maxime, Julien, Alice, Bronja, Daniel, Benjamin, Rachel, Pascale, Marie-Andrée, Philippe et tous les autres. Sans vous, la plongée dans les eaux parfois glaciales de l'écriture aurait été beaucoup plus pénible.

Les camarades de 2012, pour l'expérience inespérée de la solidarité et de l'espoir. Demers et Phil, pour toutes ces soirées passées à jouer de la musique ensemble.

Merci finalement à ma mère et à mon père pour leur soutien, leur confiance et leur amour. Je réalise toute la chance que j'ai de pouvoir compter sur eux.

Je tiens enfin à souligner le soutien financier du FRQSC et du CRSH, sans lequel cette thèse n'existerait pas.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE PREMIER.....	9
PERSISTANCE DU POSTMODERNISME DANS L'ŒUVRE DE DAVID FOSTER WALLACE	9
1.1 INTRODUCTION.....	9
1.2 L'INFLUENCE DE THOMAS PYNCHON ET LA QUESTION DE LA FORME ROMANESQUE.....	23
1.3 L'INFLUENCE DE DON DELILLO : ÉCRIRE À L'ÈRE DES MÉDIAS VISUELS.....	35
1.4 CONCLUSION.....	43
CHAPITRE II	48
CRITIQUE ET MISE EN PERSPECTIVE DE L'IRONIE POSTMODERNE.....	48
2.1 INTRODUCTION.....	48
2.2 L'IRONIE DANS THE BROOM OF THE SYSTEM	60
2.3 GIRL WITH CURIOUS HAIR : METTRE L'IRONIE À DISTANCE	69
2.4 INFINITE JEST : LE SUJET FACE AUX MASQUES DE L'IRONIE	81
2.5 CONCLUSION.....	101
CHAPITRE III	104
CRITIQUE DU TEXTUALISME : PENSER L'EFFICACITÉ DE LA LITTÉRATURE	104
3.1 LE CONTEXTE TEXTUALISTE.....	104
3.2 LA MÉTAFICTION À L'ÉPREUVE DE L'ÉTHIQUE	109
3.3 LE SOUCI D'AUTRUI : POUR UNE ÉTHIQUE LITTÉRAIRE NON-NORMATIVE	114
3.4 LA MORT DE L'AUTEUR VUE DE L'INTÉRIEUR.....	123
3.5 ROBERT COOVER ET LA MÉTAFICTION EXISTENTIELLE	127
3.6 LA PROBLÉMATISATION DE LA MÉTAFICTION POSTMODERNE, DE « WESTWARD » À <i>THE PALE KING</i>	135

3.6.1 « WESTWARD THE COURSE OF EMPIRE TAKES ITS WAY » : UNE TENTATIVE D'IMPLOSION MÉTAFICTIONNELLE	135
3.6.2 INFINITE JEST : AUTORÉFLEXIVITÉ ET POUVOIRS DE LA LITTÉRATURE.....	142
3.6.3 DE L'AUTORÉFLEXIVITÉ TEXTUELLE AU SELF-CONSCIOUSNESS	150
3.6.4 SITUER LE SUJET SELF-CONSCIOUS DANS LE SOCIAL	156
3.6.5 CONCLUSION : UNE RÉFLEXIVITÉ GÉNÉRALISÉE	164
3.7 BRIEF INTERVIEWS WITH HIDEOUS MEN : DE LA RHÉTORIQUE DE L'ÊTRE COMME PERFORMANCE LANGAGIÈRE	166
3.8 <i>Oblivion</i> : le cauchemar du solipsisme.....	199
3.9 Conclusion : une réflexion pragmatique sur l'attention	222
CHAPITRE IV	234
LA POSTÉRITÉ DE DAVID FOSTER WALLACE.....	234
4.1 INTRODUCTION : PENSER L'INFLUENCE EN AMONT ET EN AVAL	234
4.2 DE NOUVEAUX CONCEPTS POUR PENSER LA LITTÉRATURE ACTUELLE	251
4.3 NICOLINE TIMMER ET LE POST-POSTMODERNISME	262
4.4 QUAND L'AUTEUR SUSCITE LES DÉBATS	268
4.5 UN HÉRITAGE REVENDIQUÉ : ZADIE SMITH, JOHN JEREMIAH SULLIVAN ET JONATHAN FRANZEN.....	278
4.6.1 FREEDOM (2010) : L'INTERTEXTUALITÉ ET LE CHOC DES VISIONS DU MONDE	291
4.6.2 LA THÉORIE DANS LE RÉTROVISEUR : THE MARRIAGE PLOT (2011).....	299
4.6.3 A VISIT FROM THE GOON SQUAD (2011) : LA PARODIE, OU L'HOMMAGE EN DEMI- TEINTE	305
4.7 CONCLUSION : L'ASCENDANT DE L'AUTEUR SUR SA COMMUNAUTÉ INTERPRÉTATIVE...	311
CONCLUSION	316
BIBLIOGRAPHIE	325

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet l'œuvre de David Foster Wallace et propose de la situer dans l'histoire littéraire récente des États-Unis. L'analyse qui y est menée met en lumière la façon dont cette œuvre incarne un renouveau qui s'articule autour de l'héritage du postmodernisme littéraire, entendu à la fois comme pratique d'écriture et ensemble de notions théoriques validant ces pratiques. Cette relation y est analysée afin de montrer comment elle met en relief la valorisation d'une conception communicationnelle de la littérature qui s'oppose fortement à la revendication de l'autonomie du texte associée au postmodernisme. Il s'agit de mesurer l'influence du postmodernisme sur l'œuvre de Wallace, en veillant à montrer comment cette influence suppose une dialectique de l'adhésion et du rejet qui, ultimement, aboutit à l'affirmation des pouvoirs de la littérature, c'est-à-dire des effets qu'elle peut avoir sur l'existence humaine.

Afin de cerner les enjeux soulevés par une telle conception transitive de la littérature, cette thèse propose d'analyser trois aspects de l'influence littéraire qui sont fondamentaux pour situer l'œuvre de Wallace, c'est-à-dire les influences esthétiques qui la déterminent, la relation qu'elle cherche à instaurer avec le lecteur et, finalement, l'influence qu'elle exerce sur les membres de la communauté interprétative dans laquelle elle s'inscrit, en posant de façon particulièrement stimulante la question de l'autorité auctoriale et de ses modalités d'expression.

L'influence du postmodernisme y est analysée dans le but de démontrer comment l'œuvre de Wallace se construit en maintenant un dialogue critique avec certaines des caractéristiques les plus importantes du postmodernisme, notamment ses aspects formels et thématiques (chapitre 1), mais aussi ses usages de l'ironie et des expérimentations métafictionnelles (chapitre 2 et 3). Dans ces deux cas, il s'agit de montrer comment Wallace procède à un changement de perspective, s'éloignant par exemple de la pratique de l'ironie comme procédé langagier afin de représenter la place problématique qu'occupe l'ironie dans l'existence du sujet contemporain. De la même façon, l'autoréflexivité textuelle se dédouble chez lui en une attention soutenue à la conscience réflexive, ou encore au *self-consciousness* du sujet contemporain. Cette thèse démontre ainsi que les mécanismes de l'autoréflexivité textuelle du postmodernisme sont repris par Wallace afin de les adapter à la représentation de l'expérience du sujet, qui serait elle aussi caractérisée par une réflexivité croissante

(chapitre 3). Ces problèmes esthétiques sont par la suite contextualisés de façon à montrer comment ils sont indissociables d'une réflexion sur l'éthique de la littérature, entendue comme problématisation de la relation entre le texte, le monde et le lecteur. Dans un dernier temps, cette thèse se penche sur l'influence que l'œuvre de Wallace exerce aujourd'hui aussi bien sur la critique littéraire que sur la théorie et les pratiques d'écriture (chapitre 4). L'analyse de cette influence de l'auteur sur les acteurs littéraires de son époque est l'occasion de souligner comment la réévaluation du postmodernisme qu'il propose participe d'un mouvement de bascule perceptible dans l'histoire littéraire américaine récente, incarné par une sensibilité nouvelle qui accorde son attention à la représentation de l'expérience permise par la littérature, davantage qu'à ses qualités textuelles proprement dites.

Finalement, l'analyse de ces trois aspects de l'influence littéraire permet d'interpréter comment le projet littéraire de Wallace trouve son unité dans une véritable pragmatique de la littérature, dont les ressorts communicationnels, et donc rhétoriques, invitent à concevoir le texte non pas comme entité autonome, mais plutôt comme le résultat d'une intention de s'adresser à autrui.

Mots clés : David Foster Wallace; littérature américaine contemporaine; postmodernisme; réflexivité; éthique de la littérature; pouvoirs de la littérature; textualisme; ironie; communauté interprétative; histoire littéraire.

INTRODUCTION

Il y a dans les souvenirs de chacun des choses qu'il ne révèle pas à tout le monde, mais seulement à des amis. Il y a des choses qu'il ne révélera pas même à ses amis, mais seulement à sa propre conscience, et encore – sous le sceau du secret. Et il y a enfin des choses que les hommes craindront de révéler même à leur propre conscience, et ces choses, même chez les hommes les meilleurs, il y en a une quantité qui s'accumule. On pourrait l'énoncer ainsi : plus les hommes sont honnêtes, plus il y en a. Au moins, moi-même, n'ai-je décidé que récemment de me rappeler certaines de mes aventures – jusqu'à présent, je les avais toujours contournées, avec, même, une inquiétude bien réelle. Maintenant, non seulement je me les rappelle mais j'ai encore décidé de les écrire, et c'est cela que je veux essayer : est-il possible d'être entièrement sincère – ne fût-ce qu'avec sa propre conscience – et d'affronter toute la vérité? (Dostoïevski, 1992 : 55)

Le passage ci-dessus, tiré des *Carnets du sous-sol* (1864) de Dostoïevski, chapeaute la réflexion que j'entends mener dans cette thèse parce que l'écrivain russe y pose, avec son intensité habituelle, les termes du problème qui n'a cessé de tarauder David Foster Wallace au cours de sa vie d'écrivain. L'homme qui raconte son histoire, un ancien fonctionnaire aigri et malade, établit un lien direct entre l'activité d'écrire – et plus précisément celle de s'adresser à autrui par l'écriture – et la possibilité d'être sincère. Selon lui, il existe divers degrés de sincérité, et la sincérité absolue consiste à l'être face à soi-même, devant sa propre conscience. Pourtant, il laisse aussi entendre que si cette sincérité totale est possible, elle doit l'être par l'écriture, cette activité réflexive qui aurait, peut-être, une vertu transitive à la valeur inestimable : celle de « révéler » à autrui une part de soi. Être sincère face à soi-même, en ce sens, serait lié à la capacité de se révéler tel que l'on est à autrui. Il faut cependant aussi noter que cet espoir est modulé par la mise en scène, par l'écriture, d'un doute radical quant à ces pouvoirs qu'il évoque par ces propos : « est-il possible d'être entièrement sincère – ne fût-ce qu'avec sa propre conscience – et d'affronter toute la vérité? » Si, dans ce tourbillon discursif, la sincérité n'est jamais garantie, l'intention d'être sincère demeure quant à elle intacte et insuffle à l'écriture sa nécessité. La valeur de l'écriture réside selon cette logique dans l'usage qu'on en fait, dans ce qu'on cherche à accomplir en écrivant.

Chez Wallace, le problème de la sincérité, et plus largement celui de la possibilité de communiquer avec autrui, se situent au cœur de ses projets d'écriture. Comme dans le récit de Dostoïevski, ce problème est lié pour lui à celui de la solitude du sujet, puisque s'il est impossible d'être sincère, c'est-à-dire de se révéler sans masque, alors l'être humain est condamné à la solitude. Cette condition solipsiste, que Wallace considère être l'horreur absolue, devient sous sa plume ce contre quoi la littérature doit s'ériger. Être sincère face à son époque, et plus spécifiquement face à son lectorat, suppose donc pour cet auteur de faire le pari que la littérature a le pouvoir d'intervenir dans la vie humaine. Il s'agit là de l'idée fixe qui permet d'entrer dans son œuvre et d'en résoudre l'énigme. Pour lui, l'écriture est une tentative sans cesse renouvelée d'échapper à la prison de l'être afin de tendre vers une expérience intersubjective, puisqu'elle permet une sorte de « freedom from one's own head, one's inescapable P.O.V [Point of View] » (Wallace, 2006 : 742). Cette conception de la littérature, on le comprend, est résolument communicationnelle et, en cela, s'oppose à tout un pan de l'histoire récente des idées où le texte a été appréhendé comme entité autonome donnant libre cours à des jeux langagiers qui n'entretiennent pas de liens directs avec la réalité concrète. Cette façon d'appréhender la littérature, que je qualifie de textualiste, recoupe chez Wallace tout un pan de la postmodernité littéraire américaine, à qui il reproche une pratique trop systématique de la mise à distance, notamment par un usage immodéré de l'ironie et de l'autoréflexivité. C'est donc en opposition avec le postmodernisme qu'il convient de réfléchir à l'œuvre de Wallace, qui est fortement structurée par l'intention de révéler, pour ensuite les dépasser, les apories qu'il perçoit dans ce courant littéraire.

Cette opposition au postmodernisme est intéressante en elle-même, puisqu'elle constitue un exemple éloquent du mouvement de balancier insufflant son dynamisme à l'histoire des idées, qui donne souvent l'impression d'avancer à coup de contrepoints et de prises de position antagonistes. Cependant, le cas de Wallace est aussi important pour l'histoire et la théorie littéraire puisque son œuvre incarne, de façon décisive, un changement plus global dans la littérature américaine contemporaine. À défaut de parler de nouvelle école, il est en effet possible de voir dans plusieurs textes de fiction récents l'émergence d'une nouvelle sensibilité quant aux pouvoirs dont la littérature serait dotée d'intervenir dans la vie humaine.

Cette sensibilité est toutefois étroitement liée au postmodernisme, notamment à la suspicion si prégnante dans ce courant littéraire, ce qui fait en sorte que l'affirmation d'une efficace littéraire y est toujours modulée par une conscience exacerbée des artifices du discours. Si la littérature permet de faire l'expérience de l'altérité, il s'agit toujours d'une expérience indirecte parce qu'elle est médiatisée, et donc incertaine puisqu'elle repose finalement sur l'adhésion du lecteur et sur sa volonté de s'investir dans cette expérience.

Le théoricien Jonathan Culler, une figure marquante du structuralisme et du post-structuralisme aux États-Unis, s'est penché récemment sur cette nouvelle sensibilité, qu'il constate quant à lui dans les discours théoriques actuels. À propos de *Poetic Justice* de Martha C. Nussbaum (1995), Culler affirme que cet ouvrage est représentatif d'une nouvelle tendance de la théorie littéraire, qui accorderait maintenant davantage d'attention aux agents du discours et à la représentation de l'altérité qu'à la textualité proprement dite. Il rappelait ainsi que, selon Nussbaum,

literature draws attention to misery and focuses our attention on the individual, treating characters not as dreams or dots or statistics but as figures in whose experience and vision it may be possible to participate. [...] This is no doubt an excessively optimistic reading of literature – of the literary relation – but I cite it as an instance of what seems to me a general tendency in recent theory : to locate the distinctive features of literature not in particular qualities of language or framings of language but in the staging of agency and in the relation to otherness into which readers of literature are brought. (Culler, 2007 : 32-33)

Un des objectifs que je poursuis dans cette thèse est de rendre compte de cette nouvelle tendance, en insistant toutefois sur le fait que les textes littéraires, et donc les écrivains, ont leur mot à dire dans ce réalignement de la théorie. Si le problème de l'influence littéraire est au cœur de ma réflexion sur l'œuvre de Wallace, c'est que cette dernière se situe au confluent de deux logiques de l'influence, celle de l'esthétique postmoderne et celle du pouvoir qu'a la littérature d'intervenir dans la vie humaine. Le projet de cette thèse est justement d'analyser comment s'articulent ces deux logiques, en montrant de quelle façon la poétique wallacienne, en maintenant un dialogue critique avec la postmodernité littéraire et le textualisme qui s'y rattache, parvient à formuler une éthique du souci qui cherche à réaffirmer les aspects communicationnels de la littérature. Je tiens aussi à démontrer comment cette articulation entre la poétique de l'influence et l'éthique du souci rend nécessaire un regard pragmatique

sur la littérature, par lequel on interroge les usages et les effets des textes, plutôt que leurs qualités intrinsèques. Autrement dit, si la littérature a un pouvoir d'action sur la vie des gens, il est nécessaire d'y réfléchir en portant une attention particulière à ses aspects performatifs. Wallace, en attirant l'attention du lecteur sur la solitude du sujet contemporain, souhaite par exemple lui offrir la possibilité d'une expérience empathique, attirant ainsi l'attention de la critique sur cette relation à l'altérité permise par la littérature dont parle Culler. Selon cette façon d'appréhender l'expérience littéraire, les aspects descriptifs du récit sont aussi performatifs, puisqu'ils portent en eux la possibilité de confronter le lecteur à l'attention qu'il accorde à autrui. Évidemment, un sceptique dira que tout cela est incertain et repose, comme le souligne Culler, sur une conception naïve de l'échange littéraire, mais c'est justement cette incertitude qui donne au projet de Wallace toute sa valeur. Au scepticisme qu'il associe au postmodernisme, Wallace oppose un acte de foi en insistant sur la nécessité de repenser la positivité de la littérature : après la mise à distance et la déconstruction, que peut la littérature pour les êtres prisonniers du discours?

En héritier du postmodernisme, Wallace connaît mieux que quiconque le doute, et c'est pourquoi l'espoir qu'il fonde en la littérature est toujours modulé par une certaine retenue, par une conscience réflexive qui refuse de croire définitivement aux pouvoirs de l'expression écrite. Cet écrivain connaît intimement l'absence de sens contre laquelle il lutte, ce qui donne à son affirmation de la valeur de la littérature des accents tragiques. C'est parce qu'il écrit à une époque où les pouvoirs de la littérature sont plus que jamais incertains que sa prise de position est importante, et c'est sans doute aussi pour cela qu'elle a suscité l'adhésion de plusieurs des acteurs littéraires de son époque. En mettant en scène dans son œuvre cet acte de foi quant aux pouvoirs de la littérature, Wallace a offert à ses contemporains la possibilité de rejouer cet acte de foi, que ce soit dans l'écriture d'œuvres de fiction ou dans la théorie littéraire.

Cette thèse propose donc de réfléchir à la littérature en des termes relationnels. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une méthode, mais bien d'une prise de position quant à ce qui fonde l'importance de la littérature pour la vie humaine. Mon analyse de la poétique de l'influence insiste sur la façon par laquelle la littérature du passé *agit* sur l'écrivain et, dans

une large mesure, constitue les assises de l'œuvre qu'il propose. Il s'agit d'un premier cas, le plus évident, invitant à considérer la transitivité de la littérature. Inspiré par la théorie développée par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence* (1973), je cherche à montrer comment l'œuvre de Wallace repose sur une certaine mélecture des grandes œuvres du postmodernisme, comme si elle puisait sa force créatrice dans la mauvaise foi dont elle fait preuve face à celles-ci en schématisant leurs traits les plus marquants. Cette relation à l'histoire littéraire est toutefois plus ambiguë qu'il n'y paraît, puisque cette mélecture est rendue possible par la reconnaissance première de l'importance de ces œuvres. Cette dialectique de l'adhésion et du rejet, qui structure fortement l'écriture wallacienne, permet de comprendre comment le rejet du postmodernisme suppose chez cet auteur une certaine persistance des idées dont il cherche à se défaire.

À cette première modalité de l'influence, celle de l'histoire littéraire, se superpose une deuxième qui lui est étroitement liée, celle de l'éthique du souci, qui suppose que la littérature a la possibilité d'agir sur le lecteur, notamment en mettant à l'épreuve ses jugements relatifs aux situations représentées. Ces deux logiques sont indissociables puisque, comme je le montrerai, l'éthique du souci se construit chez Wallace en opposition avec ce qu'il juge être la stérilité réflexive de l'expérimentation postmoderne, autrement dit son textualisme. En investissant fortement le problème de la solitude du sujet contemporain, tout en multipliant les dispositifs invitant à une expérience de lecture empathique, Wallace construit une poétique qui valorise la transitivité littéraire et qui ne peut pleinement fonctionner qu'à l'aide de l'assentiment du lecteur. L'attention que l'auteur implicite accorde au sujet qu'il traite et les effets de proximité induits par les procédés d'écriture qu'il mobilise invitent en contrepartie à une lecture attentive aux représentations de l'altérité qui sont proposées. L'attention nouvelle à la représentation de la subjectivité que Culler décèle dans la théorie littéraire actuelle est en fait stimulée par la poétique wallacienne, par laquelle l'auteur exerce son autorité, notamment en convainquant le lecteur de l'importance que peut avoir la littérature dans l'enrichissement des rapports qu'il entretient avec autrui.

C'est d'ailleurs par le biais de l'autorité auctoriale que je proposerai l'analyse de la dernière modalité de l'influence que j'ai identifiée, celle de l'auteur sur la communauté

interprétative à laquelle il appartient. En revenant sur les propositions de Stanley Fish concernant le rôle structurant des présupposés partagés par les membres d'une communauté interprétative, je montrerai comment le texte littéraire, et avec lui son auteur, n'est pas aussi passif devant l'acte interprétatif que Fish veut bien l'admettre. En effet, le cas Wallace, qui connaît bien la théorie littéraire et la philosophie des dernières décennies, permet de réaliser à quel point l'opposition entre la critique et le texte littéraire ne tient pas la route. Wallace exerce au contraire une influence décisive sur la critique et la théorie littéraire de son époque, en dialoguant avec elle et en la mettant à l'épreuve, si bien que certains lecteurs reprennent les prémisses qu'il a lui-même formulées afin d'analyser son œuvre. La théorie influence Wallace dans l'écriture de son œuvre, et celui-ci en retour influence les tenants de la théorie littéraire actuelle.

Ces dimensions poétique, éthique et pragmatique de l'influence littéraire sont difficilement dissociables, puisqu'elles recouvrent chacun des aspects ou des moments de l'expérience littéraire : l'écriture de l'auteur formulant ses intentions en dialoguant avec l'histoire littéraire, l'acte de lecture et son impact dans l'interprétation du monde, et finalement, l'élaboration de discours seconds par la théorie et la critique, qui en retour influencent l'écriture et la lecture. Bien qu'ultimement il faille les penser comme un tout dynamique, je proposerai dans cette thèse de les aborder séparément afin d'en cerner les spécificités. J'espère toutefois qu'au terme de sa lecture, le lecteur saisira comment chacune de ces parties participe en réalité d'une réflexion qui se veut totalisante et qui permet d'envisager l'œuvre de Wallace comme force agissante s'ancrant résolument dans la vie humaine.

Cette thèse se divise en quatre chapitres qui sont construits afin d'éclairer diverses actualisations, dans l'œuvre de Wallace, de ce problème de l'influence littéraire et des pouvoirs de la littérature. Cette notion d'influence sied bien à la réflexion que je souhaite mener puisqu'elle renvoie à différents phénomènes qui seront analysés conjointement afin de montrer à chaque fois comment ils se rattachent, d'une façon ou d'une autre, aux pouvoirs de la littérature. Dans un premier chapitre, je montrerai comment, malgré toutes ses précautions pour la mettre à distance, Wallace témoigne dans son œuvre d'une certaine adhésion à

l'esthétique postmoderne, mais aussi à certaines de ses thématiques les plus importantes. Dans ce chapitre, l'influence apparaîtra dans son acception la plus usuelle en études littéraires, c'est-à-dire qu'il y sera question d'intertextualité et de l'histoire littéraire récente. Les liens forts que son œuvre entretient avec celle de Thomas Pynchon et de Don DeLillo me permettront de jeter les bases de la réflexion à venir, en mettant en contexte la critique du postmodernisme qu'il propose. Ce chapitre sera aussi l'occasion de constater une première fois de quelle façon la logique de l'influence, dans l'œuvre de Wallace, se met en marche grâce à une série de tensions irrésolues, comme quoi le rejet du postmodernisme suppose d'abord qu'on y adhère en partie, sans quoi sa critique ne serait pas motivée par la même nécessité.

Le deuxième chapitre porte sur le traitement que Wallace fait subir à l'ironie postmoderne dans son œuvre, tout en veillant à montrer comment ce traitement a évolué au fil du temps. Je prends soin de distinguer l'ironie textuelle de l'ironie comme posture existentielle, une nuance qui permet de mieux comprendre comment Wallace, tout en faisant parfois preuve d'ironie dans ses œuvres, maintient néanmoins un discours critique cohérent contre l'ironie en tant que rapport au monde. Puisque l'ironie est l'un des aspects les plus souvent mentionnés quand il est question du postmodernisme littéraire, il m'est apparu qu'il s'agissait d'un sujet incontournable pour aborder une première fois la façon avec laquelle Wallace, tout en maintenant un dialogue avec ce courant, cherche à le tenir à distance, et même à le dépasser.

Le troisième chapitre, le plus long de cette thèse, aborde d'abord le textualisme en cherchant à montrer comment cette conception autonomiste du texte littéraire est liée à l'expérimentation formelle, plus particulièrement à l'autoréflexivité de la métafiction, qui constitue avec l'ironie un des traits les plus dominants du postmodernisme. Partant de ce constat, je montre comment c'est une réflexion sur l'éthique de la littérature qui pousse Wallace à prendre ses distances de cette conception de la littérature qu'il juge tourner à vide. J'insiste aussi sur un déplacement majeur que Wallace fait subir à la réflexivité du texte postmoderne, en l'appliquant à la représentation de la conscience réflexive du sujet contemporain. Il s'agit pour lui d'un moyen particulièrement efficace de s'inscrire à la suite de

ses prédécesseurs tout en rejetant la vision de la littérature conçue comme circuit fermé. La réflexivité inhérente au texte lui permet au contraire de représenter l'expérience réflexive du sujet contemporain qui, pour reprendre une métaphore de John Barth qui traverse cette thèse, serait perdu dans une salle aux miroirs.

Finalement, je renverse dans le quatrième chapitre la question de l'influence littéraire en analysant comment la conception de la littérature défendue par Wallace trouve dans l'espace littéraire américain contemporain des échos importants, tant dans les œuvres de fiction, dans la critique que dans la théorie littéraire. Autrement dit, j'y montre comment sa critique du postmodernisme et ses appels renouvelés à une littérature qui saurait renouer avec l'existence humaine ont réussi à convaincre les acteurs littéraires de son époque, ce qui se traduit par l'émergence d'une certaine communauté littéraire soudée par cette nouvelle sensibilité évoquée plus haut.

Au terme de ce parcours, j'aurai démontré comment la critique du postmodernisme que propose Wallace, par-delà sa négativité, possède aussi son versant positif, qui réside dans la revalorisation de la transitivité littéraire, une prise de position qui était tombée en désuétude lors des belles années du textualisme, qui correspondent aussi à l'âge d'or des expérimentations formelles associées au postmodernisme. Ce faisant, j'aurai analysé en profondeur l'incidence de cette prise de position, en démontrant comment, par leur forme même, les fictions de Wallace témoignent d'une éthique du souci qui fonctionne comme une invitation au lecteur à résister à la tentation du solipsisme. Finalement, mon étude de la réception des idées de Wallace aura permis de confirmer, dans des textes critiques et des fictions importantes de la littérature américaine actuelle, comment cette éthique du souci qui traverse l'œuvre de Wallace a eu une certaine efficacité en modifiant considérablement la façon que nous avons d'appréhender la littérature aujourd'hui, confirmant par son succès le pouvoir bien réel qu'a l'écrivain, par ses textes, d'intervenir dans l'existence.

CHAPITRE PREMIER

PERSISTANCE DU POSTMODERNISME DANS L'ŒUVRE DE DAVID FOSTER WALLACE

1.1 INTRODUCTION

The postmodern looks for breaks, for events rather than new worlds, for the telltale instant after which it is no longer the same; for the "When-it-all-changed," as [William] Gibson puts it, or better still, for shifts and irrevocable changes in the *representation* of things and of the way they change.
(Jameson, 1990 : IX)

On constate, depuis les années 1990 aux États-Unis, un changement de paradigme dans la pratique de l'écriture de fiction, de même que dans la réception critique et la réflexion théorique qui portent sur celle-ci. Ce changement s'articule autour du postmodernisme, dont les présupposés esthétiques sont maintenant réévalués, mis à distance ou reconfigurés par une nouvelle génération d'écrivains qui, de façon tout à fait conforme à l'histoire des idées, cherchent à prendre position par rapport aux pratiques qui les précèdent. Parallèlement, la théorie littéraire s'est montrée de plus en plus encline à critiquer les présupposés du poststructuralisme, de sorte qu'un renouveau esthétique s'accompagne aujourd'hui d'un renouveau théorique, ces deux facettes du monde de la littérature témoignant d'un même besoin de prendre en considération le Sujet, l'expérience du monde, et d'ainsi réaffirmer la nature fondamentalement communicationnelle et transitive de la littérature.

L'après-guerre a été marqué sur le plan littéraire, aux États-Unis, par l'émergence de pratiques romanesques hétéroclites qui ont été rangées le plus souvent sous l'étiquette du postmodernisme. Si la classification des singularités en Écoles a toujours quelque chose d'insatisfaisant parce qu'elle crée des cohérences là où il y a d'abord de l'hétérogène¹, il n'en demeure pas moins qu'un nombre important d'écrivains de l'après-guerre ont cherché à disqualifier les présupposés esthétiques et philosophiques de leurs pères modernistes, et en cela, il n'est pas faux d'affirmer que les œuvres dites postmodernes, au-delà de leurs divergences, possédaient certains traits communs. La vision téléologique d'une Histoire placée sous le signe du progrès serait remise en question, tandis que les vérités ontologiques et métaphysiques auraient laissé place au doute radical, au relativisme et à la déconstruction. Né en 1962 et ayant grandi à l'époque des grandes œuvres du postmodernisme américain, David Foster Wallace s'est engagé, dès son roman *The Broom of the System* (1987), dans une réflexion visant à souligner, puis à dépasser les apories soulevées selon lui par les textes postmodernes. Cette entreprise de mise à l'épreuve et de discrédit des présupposés esthétiques et philosophiques de la postmodernité littéraire traverse l'ensemble de son œuvre et lui assure une certaine cohérence. C'est dire à quel point, pour Wallace, l'œuvre littéraire doit s'inscrire dans une démarche de positionnement historique, mais également théorique, et l'écriture doit s'inscrire dans une démarche réflexive qui questionne la nature du rapport que nous entretenons avec la réalité.

Cette réévaluation de l'héritage postmoderne est lourde de sens puisqu'elle laisse entendre que le postmodernisme occupe au sein du monde littéraire américain une place privilégiée dans la façon que nous avons de concevoir la genèse des pratiques d'écriture contemporaines. Écrire aujourd'hui, dans une large mesure, supposerait d'écrire *à partir* du postmodernisme, *contre* le postmodernisme ou encore *avec* le postmodernisme, mais dans

¹ Dans le volume du printemps 2012 de *The Review of Contemporary Fiction* consacré à Robert Coover, John Barth soulignait à quel point les auteurs associés au postmodernisme sont dissemblables : « Although the label applied to us over the decades kept changing – Fabulists, Black Humorists, Postmodernists—the list of Usual Suspects remained fairly constant: in alphabetical order, Barth, Barthelme, Coover, Gaddis, Gass, Hawkes, perhaps Pynchon. We ourselves, I believe, were more impressed by the *differences* between our stuff than by what critics and reviewers took to be their similarities, but we respected one another's work and enjoyed one another's company at our occasional path-crossings on some university campus or at some literary conference. » (Barth, 2012 : 17)

tous les cas, jamais *sans* lui. Si le postmodernisme est devenu au fil du temps un jalon incontournable pour comprendre la littérature américaine de l'après-guerre, c'est sans doute en partie grâce à son caractère fondamentalement dissensuel et innovateur, mais aussi grâce à l'aspect monumental, voire parfois imposant de certaines de ses œuvres les plus marquantes². À cela, il faut ajouter que les œuvres participant du postmodernisme ont constitué, lors des belles années de la théorie littéraire, un corpus privilégié, celles-ci problématisant de façon particulièrement complexe et stimulante certaines des obsessions de cette théorie, en premier lieu celle de l'intrication de la fiction et de la réalité, l'idée d'un monde objectif ayant cédé sa place à une conception presque entièrement discursive de notre relation au monde. S'il est vrai que les heures de gloire du postmodernisme sont derrière nous, comme l'ont proposé plusieurs critiques³ au cours des dernières années, son influence se fait bel et bien sentir et appelle une prise de position de la part des écrivains, mais aussi une réévaluation de la part de la critique littéraire.

La tâche que je me suis donnée consiste à penser ce changement de paradigme, non pas de façon générale en surplombant la production contemporaine, mais plutôt à partir de l'œuvre d'un auteur que je considère représentative de ce basculement dans le paysage littéraire contemporain, celle David Foster Wallace. À la base de cette décision se trouve un présupposé méthodologique. Puisque le postmodernisme a été abordé de diverses façons

² Je pense ici à des romans tels que *Gravity's Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon, ou encore *The Public Burning* (1977) de Robert Coover. La monumentalité dont il est question ici n'est pas seulement liée au nombre de pages imposant de ces œuvres. Ces romans, longs et exigeants, sont porteurs d'une ambition sans commune mesure de prendre à bras le corps l'Histoire, non pas en tant que donnée objective, mais bien en tant que construction humaine. Ces romans, pourrait-on arguer, constitue des défis lancés à la nouvelle génération d'auteurs, puisque c'est assurément à ce type de monuments qu'il faut s'attaquer si l'on souhaite prendre place dans le champ littéraire.

³ Sans proposer ici une liste exhaustive, je mentionne quelques titres qui témoignent de ce constat partagé par de nombreux critiques. Ces ouvrages sont moins le symptôme du fait que le postmodernisme est effectivement chose du passé que d'un changement de perspective dans la critique qui est de plus en plus encline à penser la production littéraire actuelle en montrant comment elle s'éloigne des présupposés du postmodernisme : cf. John Frow, « What Was Postmodernism? » (1997); Nicoline Timmer, *Do You Feel it too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millenium* (2010); Josh Toth, *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary* (2010); Jeffrey T. Nealon, *Post-Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* (2012).

souvent contradictoires⁴, rendant pour certains le recours à cette notion sinon inutile, à tout le moins précaire, il s'agit ici d'analyser un rapport au postmodernisme, celui de David Foster Wallace, afin de saisir comment cette notion agit dans son œuvre en tant que référent majeur structurant son écriture et ses visées. Autrement dit, c'est précisément parce que le terme de postmodernité est galvaudé qu'il faut dans un premier temps resserrer l'angle d'approche afin d'espérer parvenir à des analyses pertinentes. Si l'on souhaite mener à bien une étude de l'héritage postmoderne, il faut bien évidemment se demander ce que signifie la postmodernité pour l'écrivain dont nous croyons qu'il en est l'héritier. Ce constat est ironiquement postmoderne de par son perspectivisme : il existe plusieurs postmodernismes, et c'est celui de David Foster Wallace qui m'intéresse, car je suis d'avis qu'il structure, en suscitant l'adhésion des acteurs littéraires de son époque, un rapport typiquement contemporain à la postmodernité.

Évidemment, le choix quelque peu arbitraire qui consiste à consacrer ma réflexion à l'œuvre de Wallace plutôt qu'à une autre demande davantage d'explications. Outre l'incroyable fortune qu'elle connaît depuis le suicide de l'auteur en 2008, l'œuvre de Wallace constitue à mon sens un corpus privilégié pour aborder la question de l'héritage postmoderne aux États-Unis, et ce pour deux raisons majeures. D'abord, il est permis de penser, et je consacrerai plusieurs pages à le démontrer, que l'œuvre de Wallace, à bien des égards, se construit comme un dialogue entretenu durant près de vingt ans avec ses prédécesseurs postmodernes. La posture littéraire de Wallace, bien qu'elle ait évolué au fil du temps, se rattache toujours, de près ou de loin, à la question du postmodernisme et aux impasses que celui-ci croit y déceler. Cette relation au postmodernisme, loin d'être unique chez les écrivains de sa génération, atteint toutefois chez lui une intensité inédite. Ensuite, il est difficile d'ignorer à quel point cette posture adoptée par Wallace est contagieuse, tant du côté des écrivains de la génération actuelle que de la critique littéraire. Autrement dit, en

⁴ Il suffit de jeter un coup d'œil aux corpus privilégiés par Ihab Hassan (Sade, Hemingway, Kafka, Genet, Beckett), par Linda Hutcheon (Atwood, Barth, Calvino, Coover, Cortázar, Fuentes, García Márquez), par Brian McHale (Beckett, Robbe-Grillet, Fuentes, Nabokov, Coover, Pynchon) ou Patricia Waugh (Barth, Barthelme, Bellow, Borges, Brautigan, Doctorow, Sorrentino, etc.) pour constater que personne ne s'entend quant à la périodicité et aux principales lignes de force du postmodernisme. Cela sans mentionner bien sûr les importantes divergences interprétatives, dont les résultats sont souvent éloignés, voire incompatibles.

choisissant comme point de départ l'œuvre de Wallace, nous aurions la possibilité d'analyser un corpus qui entretient un rapport étroit avec tout un pan du paysage littéraire actuel. Étudier cette œuvre, c'est se situer au confluent du postmodernisme et de la littérature américaine contemporaine. Si l'histoire des idées est une histoire d'influences, alors les textes de Wallace ont beaucoup à nous apprendre sur l'importance actuelle de l'héritage postmoderne, puisqu'ils incarnent un rapport critique qu'on retrouve par ailleurs chez plusieurs auteurs contemporains. Puisque son œuvre demande à être interprétée à partir de cet héritage, celui-ci peut également être analysé à partir de l'œuvre de Wallace, dont le rayonnement informe le discours actuel. L'une des questions centrales qui me préoccupent est donc celle de l'influence, l'œuvre de Wallace constituant en quelque sorte l'un des pivots dans une dynamique plus vaste de circulation des idées. Cet auteur, indéniablement influencé par le postmodernisme, tout en cherchant les moyens de s'en détacher afin de proposer de nouvelles avenues pour la littérature actuelle, parvient si bien à le faire, du moins aux yeux de plusieurs de ses contemporains, qu'il influence à son tour de façon décisive la critique et la théorie littéraire, de même qu'un certain nombre d'écrivains.

Dans un des premiers essais qu'il a publié, « Fictional Futures and the Conspicuously Young » (1988), Wallace analysait la situation des jeunes écrivains de sa génération. Selon lui, trois facteurs devaient être pris en compte afin de réfléchir correctement à la littérature de son époque, soit l'influence de la télévision, la prépondérance des programmes de création littéraire dans les universités américaines et la diffusion massive des théories poststructuralistes, qui auraient changé pour de bon la façon qu'ont les littéraires de penser leur pratique (Wallace, 1988 : 3). Ce dernier aspect, tout particulièrement, entraîne selon Wallace une conséquence majeure pour les écrivains de sa génération, qui ne pourraient plus considérer le travail des théoriciens et des philosophes comme étant séparé du leur :

The last few generations of American writers have breathed the relatively stable air of New Criticism and an Anglo-American aesthetics untainted by Continental winds. The climate for the "next" generation of American writers – should we decide to inhale rather than die—is aswirl with what seems like long-overdue appreciation for the weird achievements of such aliens as Husserl, Heidegger, Bakhtin, Lacan, Barthes, Poulet, Gadamer, de Man. The demise of Structuralism has changed a world's outlook on language, art, and literary discourse; and the contemporary artist can simply no longer afford to regard the work of critics or theorists or philosophers – no matter how stratospheric – as divorced from his own concerns. (Wallace, 1988 : 13)

Notons que dès ce premier essai, Wallace réfléchit à la littérature en termes générationnels. Cette façon de penser sa pratique singulière au regard de son contexte historique et des impératifs qui en découlent pour toute une génération d'écrivains, que l'on retrouve souvent dans ses essais, est peut-être une des raisons pour laquelle son influence est si décisive aujourd'hui. Wallace lançait des appels à ses contemporains, et les problèmes qu'il a soulevés, peut-être justement grâce à leur pertinence, ont été pris en considération par les littéraires de sa génération. Ce constat du recoupement entre la théorie et l'écriture littéraire est également important pour mon propos puisqu'il permet de cerner comment, très tôt, le postmodernisme a été considéré par Wallace comme une pratique autoréflexive dont les présupposés sont largement influencés par les théories poststructuralistes, elles-mêmes axées sur le caractère toujours nécessairement construit de la signification langagière et sur la relativité de la valeur de vérité des énoncés. Puisque l'illusion référentielle n'est plus une avenue d'écriture valable, et puisque la théorie a rendu les écrivains de sa génération extrêmement conscients des artifices et des conventions de la fiction littéraire, Wallace prend les devants en proposant qu'un nouveau danger guette l'écrivain : non pas la naïveté de l'écriture préthéorique, mais plutôt le solipsisme d'une pensée littéraire engagée dans la théorie et entièrement repliée sur elle-même. Si Wallace annonce qu'il faut désormais travailler *à partir* de cette conscience langagière héritée du poststructuralisme, il suggère aussi que la métafiction, de même que le minimalisme⁵, constituent d'ores et déjà un cul-de-sac :

This doesn't mean that Metafiction and Minimalism, the two most starkly self-conscious of the movements that exploit human beings' wary and excited new attention to language, compose or even indicate the directions in which the serious fiction of "whole new generations" will move. Both these forms strike me as simple engines of self-reference (Metafiction overtly so, Minimalism a bit sneakier); they are primitive, crude, and seem already to have reached the Clang-Bird-esque horizon of

⁵ Le rapport critique qu'entretient Wallace avec ceux qu'il désigne comme étant les minimalistes de son époque (Bret Easton Ellis, Jay McInerney, Lorrie Moore, Jayne Anne Phillips, etc.) est trop éloigné du sujet de mon étude pour que je m'y arrête longuement. Notons simplement que Wallace juge que le minimalisme de ces auteurs aboutit lui aussi à une impasse. Il associe ce type de prose à une forme de nihilisme qui se contente de dépeindre la tristesse de l'existence plutôt que de chercher à y apporter quelque chose de constructif : « Catatonic Realism, a.k.a Ultraminimalism, a.k.a. Bad Carver, in which suburbs are wastelands, adults automata, and narrators blank perceptual engines, intoning in run-on monosyllables the artificial ingredients of breakfast cereal and the new human non-soul. » (Wallace, 1988 : 2)

their own possibility – self-reference being just a tiny wrinkled subset of aboutness. I'm pretty convinced, though, that they're an early symptom of a dark new enlightenment, that quite soon no truly serious C.Y. [Conspicuously Young] writer will be able to pretend anymore that the use of literary expression for the construction of make-believe is a straightforward enterprise. (Wallace, 1988 : 14)

Wallace articule ainsi dans cet essai ce qui constitue pour lui la double contrainte de sa génération : d'un côté, l'impossibilité de retourner à une conception naïve de la référentialité littéraire, et de l'autre, l'impasse à laquelle mène l'autoréflexivité de la métafiction postmoderne. À cet égard, il partage d'ailleurs le constat que Brian McHale formulait un an plus tôt à propos des conventions du réalisme littéraire, à savoir qu'il est désormais *trop tard* pour y revenir, la théorie constituant pour lui un point de non-retour. Comme le veut le dicton, *what has been seen cannot be unseen*, l'écrivain ne peut désormais plus travailler sans prendre en considération les théories langagières de son époque. Les ignorer revient à se mettre la tête dans le sable. Le constat posé par Wallace montre donc non seulement qu'il est au fait des débats théoriques de son époque, mais également que ces théories dictent en quelque sorte la part critique que ses œuvres comportent :

It is too late in the day, even for those who are most nostalgic for unproblematic mimesis, to recommend a return to the fiction of Austen, Balzac, Tolstoy, George Eliot. Everyone knows now that the conventions of nineteenth-century fiction were just that, conventions, and not a transparent window on reality, and that there are other, equally legitimate means of getting access to the real besides Victorian realism. (McHale, 1987 : 220)

Ce qui doit nous interpeller, ici, dans cet indéniable recoupement entre les propositions de Wallace et celles de McHale, c'est le fait que la théorie littéraire concerne désormais tous ceux qui pratiquent l'écriture de fiction. La théorie n'est pas ce circuit académique fermé dont le terrain privilégié serait celui de l'abstraction. Elle pose au contraire des questions concrètes aux écrivains, qui cherchent en quelque sorte à répondre de façon empirique, par la pratique, à des propositions qui sont d'abord abstraites. Cette bipartition entre la théorie et la pratique appelle une remarque. En prenant le parti de la fiction comme moyen d'explorer des idées théoriques, Wallace réaffirme les liens nécessaires entre la pensée abstraite et la vie. La fiction, en mettant en scène des situations qui font écho à des problèmes théoriques, permettrait de mesurer ces théories à l'aune de l'expérience. Il se profile ainsi dans cette démarche l'affirmation d'une certaine efficacité de la littérature, celle-ci permettant comme le

propose Jacques Bouveresse de suppléer au schématisme de la pensée théorique en lui opposant les subtiles ambiguïtés des situations concrètes de la vie :

[...] pourquoi avons-nous le sentiment que les œuvres littéraires – ou, en tout cas, certaines d'entre elles – sont susceptibles d'apporter une contribution qui n'a pas d'équivalent ailleurs, et surtout pas dans la philosophie elle-même, à la philosophie morale? Un des éléments de réponse que l'on peut apporter à cette question est que notre expérience et notre imagination morales resteraient, de façon générale, beaucoup trop pauvres si elles s'appuyaient uniquement sur le vécu et la réalité, et qu'elles ont besoin d'être à la fois élargies, enrichies et approfondies par le recours à la fiction littéraire. (Bouveresse, 2008 : 30-31)

Il faut également mentionner dès à présent que Wallace est un écrivain qui cultive les paradoxes, les contradictions, les ambiguïtés et les situations à doubles contraintes⁶, si bien que la seule façon de penser son rapport au postmodernisme est d'en relever les différentes tensions constitutives. Celle entre la pensée théorique et l'écriture littéraire est l'une des incarnations les plus décisives de cette tension qui anime l'œuvre de cet écrivain. Si Wallace refuse la simple autoréflexivité, il refuse également une conception préthéorique de la littérature. Nous verrons qu'il opère dans son œuvre la synthèse de cette opposition, en réorientant la réflexivité postmoderne vers une réaffirmation des vertus transitives de la littérature. Évidemment, il y a quelque chose d'utopique à réaffirmer les vertus transitives du langage et la possibilité que la littérature soit effective. Nous verrons plus loin que Wallace aborde ce problème de l'effectivité de la littérature d'un point de vue théorique, et plus précisément poststructuraliste. Dans son essai « Greatly Exaggerated » (1997), il reprend le discours sur la *mort de l'auteur* et défend l'idée selon laquelle la littérature fonctionne sur le mode de l'absence (à opposer à la présence de la communication orale) : absence de l'auteur lorsque le lecteur lit, absence du lecteur lorsque l'auteur écrit. La transitivity littéraire, dans ce

⁶ Les fictions de Wallace regorgent de situations où les personnages sont paralysés par une double contrainte. Dans *Infinite Jest*, une professeur de l'Institut Enfield, Mary Esther Thode, donne un cours entièrement consacré à l'analyse et à la résolution de *double-binds* : « The Persona is the Political is the Psychopathological : The Politics of Contemporary Psychopathological Double-Binds ». (Wallace, 2006 : 306) L'une des questions d'examen, qui consiste à se demander comment un cleptomane agoraphobe pourrait éventuellement parvenir à assouvir son besoin de commettre des vols alors qu'il est confiné chez lui, peut être interprétée comme une allégorie représentant la situation de l'écrivain contemporain telle que la conçoit Wallace : comment se distancier de la surconscience langagière alors que celle-ci est maintenant constitutive de notre rapport à la littérature? C'est entre autres à cette question que j'essayerai de répondre en analysant dans ce chapitre le rapport qu'entretient Wallace avec l'héritage postmoderne.

contexte, est toujours précaire, en tout cas incertaine. Il s'agit de la dimension tragique de l'œuvre de Wallace, à savoir qu'il écrit depuis le soupçon postmoderne tout en affirmant la nécessité de croire aux pouvoirs de la littérature. J'aurai l'occasion plus loin de déplier cette idée, qui est centrale dans mon interprétation de l'héritage du postmodernisme dans l'œuvre de Wallace. Dans son essai sur l'influence littéraire, Harold Bloom rapprochait, sur un mode ludique, les termes d'influence et d'*influenza*, suggérant que le legs des générations passées est un virus qui s'attrape et non pas quelque chose que l'on choisit de plein gré (Bloom, 1973 : 93). Sans affirmer que le rapport qu'entretient Wallace avec la postmodernité est maladif, il faut convenir qu'il s'agit d'une relation conflictuelle où l'auteur adopte à la fois la posture de l'orphelin endeuillé et celle du parricide, tout en rendant un hommage ambigu à l'esthétique dont il souhaite se distancier. En d'autres mots, la critique du postmodernisme proposée par Wallace est empreinte d'admiration, ce qui la rend d'autant plus problématique et intéressante à analyser.

Cette oscillation entre adhésion au postmodernisme et rejet de certains de ses présupposés est compréhensible. Pour Wallace, il serait absurde de faire une croix sur la réflexivité postmoderne sous prétexte que celle-ci, dans ses incarnations les plus radicales, aboutit à une forme de circularité discursive qu'il juge stérile. Reléguer cette réflexivité aux oubliettes reviendrait à tomber dans le piège de la *candeur réaliste* qui a été débusquée par les tenants du Nouveau Roman au milieu du siècle dernier. Il faut se rappeler le ton solennel adopté par Robbe-Grillet lorsqu'il déclara révolus les temps de l'innocence, car on en trouve des échos dans le discours de Wallace :

Nous pouvons parfaitement être joyeux, parler, faire l'amour, faire des affaires, faire la guerre, écrire des romans; mais rien de cela ne se fera plus sans y penser, comme on respire. Chacune de nos actions se réfléchit sur elle-même et se charge de questions. Sous notre regard, le simple geste que nous faisons pour étendre la main devient bizarre, maladroit; les mots que nous nous écoutons prononcer sonnent faux tout à coup; le temps de notre esprit n'est plus celui des horloges; et l'écriture romanesque, à son tour, ne peut plus être innocente. (Robbe-Grillet, 1961 : 81)

Pour Wallace, il s'agit de prendre acte de cette réflexivité inhérente au contexte social occidental tout en déplaçant l'objet de cette réflexivité. D'une littérature où le texte exacerbe sa textualité, on passe à une littérature où l'identité du Sujet et son rapport au monde sont soumis à cette même circularité réflexive, et l'autoréflexivité littéraire se trouve ainsi doublée

d'une forme de *self-consciousness* existentielle⁷. Ainsi, loin de récuser l'héritage postmoderne, Wallace fait subir un déplacement à certains des traits d'écriture les plus caractéristiques du postmodernisme, particulièrement en ce qui concerne les procédés typiques de la métafiction. Il cherche à briser la boucle réflexive afin de réaffirmer que la littérature est d'abord et avant tout un acte communicationnel, la possibilité d'une transaction entre êtres humains, cette idée toute intuitive qui a été si malmenée lors des dernières décennies.

Avant de poursuivre sur les raisons qui justifient l'analyse de l'œuvre de Wallace à partir de son traitement de l'héritage postmoderne, une remarque s'impose en ce qui concerne l'autorité auctoriale qui s'y déploie. Puisque dans la dernière partie de cette thèse, j'analyserai la façon avec laquelle la critique manifeste souvent une forme d'adhésion au discours théorique proposé par Wallace afin d'interpréter son œuvre, je dois nécessairement expliquer où je souhaite me situer par rapport à ce phénomène. Le plus important, d'un point de vue méthodologique, reste à mes yeux de garder en tête l'importante distinction entre ce que Wallace affirme à propos du postmodernisme dans ses essais ou ses entretiens et *ce qu'il accomplit* dans ses œuvres. J'avancerai donc dès maintenant une idée que j'aurai le temps de développer plus longuement dans les pages qui suivent : il existe toujours nécessairement un décalage entre ce qu'un auteur dit de son œuvre et ce que cette œuvre peut signifier. C'est précisément là que se joue l'autorité auctoriale dans l'œuvre de Wallace. Par ailleurs, je ne

⁷ Aucun mot français n'arrive à rendre de façon exacte la signification de cette expression anglaise. J'utilise le terme original afin de préserver l'idée d'une conscience qui se replie sur elle-même. Cette adéquation entre la réflexivité littéraire et le *self-consciousness* de l'individu contemporain, chez Wallace, correspond à ce qu'Ulrick Beck, Anthony Giddens et Scott Lash qualifient de *modernité réflexive* (Beck, Giddens, Lash : 1994). Si ces trois théoriciens refusent la dichotomie moderne/postmoderne au profit de cette catégorie plus englobante qu'est la *modernité réflexive*, il n'en demeure pas moins que leur approche permet de réfléchir à l'intrication d'un phénomène social (la réflexivité croissante des divers secteurs de l'activité humaine) et d'une esthétique (la réflexivité postmoderne). À propos de l'application littéraire de cette notion, Mark McGurl affirmait fort à propos : « The utility of this concept for understanding the metafictional impulse in postwar writing leaps off the page, suggesting that literary practices might partake in a larger, multivalent social dynamic of self-observation. This would extend from the self-observation of society as a whole in the social sciences, media, and the arts, to the "reflexive accumulation" of corporations which pay more and more attention to their own management practices and organizational structures, down to the self-monitoring of individuals who understand themselves to be living, not lives simply, but *life stories* of which they are the protagonists. » (McGurl, 2009 : 12)

crois pas que l'influence d'un auteur sur le discours critique doive être vue d'un mauvais œil. Avec la convergence que l'on peut remarquer entre la critique et les écrivains, qui partagent de plus en plus le même bagage théorique acquis à l'Université, appartenant ainsi à la même communauté interprétative⁸, je suis d'avis que ces écrivains méritent de prendre part aux débats critiques de notre époque et d'être entendus. Si leur parole n'a pas la même légitimité institutionnelle que celle d'un professeur de littérature – ceci sans compter que de nombreux écrivains américains contemporains sont aussi enseignants! – ou d'un critique professionnel, je crois qu'elle possède la légitimité de celui qui connaît les enjeux du débat et qui est en mesure de le nourrir.

Mon approche nécessite donc que je prenne en considération les propositions théoriques de Wallace, celles-ci fournissant des pistes de lecture fécondes qu'il serait malvenu d'ignorer sous prétexte d'un quelconque interdit méthodologique. Le défi, s'il en est un, consiste à garder une distance critique en n'oubliant pas que l'adéquation entre le discours d'un auteur sur son œuvre et ce qu'il y accomplit n'est jamais certaine. Le travail interprétatif, dans ce cas, demande que l'on mesure ces écarts, mais aussi que l'on demeure attentif au fait que le discours que l'auteur tient sur son œuvre et son inscription dans les problématiques plus larges de la littérature de son époque est le lieu par excellence où celui-ci élabore sa posture⁹. Si certaines propositions sont éclairantes pour l'interprétation de l'œuvre, elles n'en demeurent pas moins imprégnées d'une rhétorique de la distinction. Néanmoins, il reste que c'est la question de l'*intentional fallacy* (ou illusion intentionnelle) qui est ébranlée par le paysage littéraire actuel. Cette notion, chère au New Criticism¹⁰, qui stipule que l'on ne doit pas

⁸ Je reviendrai plus en détails, le moment venu, sur la notion de communauté interprétative proposée par Stanley Fish. Pour le moment, contentons-nous de nous rappeler qu'une communauté interprétative est soudée autour d'une « structure de contraintes » (Fish, 2007 : 79) qui encadre les interprétations possibles au sein de ladite communauté.

⁹ J'utilise la notion de posture telle qu'elle a été développée par Jérôme Meizoz : « La posture constitue l'"identité littéraire" construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. » (Meizoz, 2007 : 18)

¹⁰ Ce mouvement critique américain réunit plusieurs penseurs autour de John Crowe Ransom, qui a écrit *The New Criticism* en 1941. C'est toutefois à W. K. Wimsatt et à Monroe Beardsly que l'on doit le concept d'*intentional fallacy* : « We argued that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art, and it seems to us

présumer des intentions d'un auteur, mais plutôt s'en tenir à une lecture rapprochée du texte, et qui a mené tout droit au constat du décès de l'auteur proféré par Roland Barthes en 1968, est fragilisée par l'aisance qu'ont certains auteurs contemporains à prendre part aux débats littéraires de leur époque. Dans le cas de Wallace, il est frappant de remarquer à quel point celui-ci formule explicitement certaines intentions, certaines visées au cœur de son projet littéraire. Le problème demeure de savoir faire la part des choses, mais il est évident que le présupposé méthodologique voulant que l'on ne prenne pas en considération les intentions (apparentes ou énoncées) d'un auteur est fortement ébranlé par ce discours qui coupe en quelque sorte l'herbe sous le pied de la critique. Ce discours, qu'on le veuille ou non, influence de façon décisive la critique, et sans trancher quant à savoir s'il s'agit d'un bien ou d'un mal, je chercherai à en analyser les différents ressorts afin de montrer son impact sur le discours littéraire actuel aux États-Unis.

Ceci étant dit, il reste à spécifier en quoi il est nécessaire de penser l'œuvre de Wallace à la lumière de l'héritage postmoderne. Bien que son œuvre fourmille d'allusions et d'emprunts à Thomas Pynchon, à John Barth, à Donald Barthelme et à bien d'autres encore, la façon la plus efficace de justifier cette décision est de citer ce passage programmatique où Wallace, dans un entretien de 1993, annonçait de façon quelque peu pompeuse ses intentions parricides :

If I have a real enemy, a patriarch for my patricide, it's probably Barth and Coover and Burroughs, even Nabokov and Pynchon. Because, even though their self-consciousness and irony and anarchism served valuable purposes, were indispensable for their times, their aesthetic's absorption by the U.S. commercial culture has had appalling consequences for writers and everyone else. The TV essay's really about how poisonous postmodern irony's become¹¹. (Burn, 2012 : 48)

that this is a principle which goes deep into some differences in the history of critical attitudes. » (Wimsatt et Beardsly, 1946 : 468)

¹¹ L'auteur fait ici référence à son essai « E Unibus Pluram », d'abord publié dans *The Review of Contemporary Fiction* en 1993 et repris dans le recueil *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997). Notons que le titre de ce texte est une inversion de la devise qui se trouve sur le Grand sceau des États-Unis : E pluribus unum, signifie l'unité américaine par delà la pluralité qui la constitue. À l'inverse, le titre du texte de Wallace laisse entendre que la société américaine est constituée d'une pluralité d'individus isolés.

Il faut donc, selon Wallace, trouver une alternative au projet postmoderne de Barth, Coover, Burroughs, Nabokov et Pynchon¹², puisque celui-ci ne possède plus aujourd'hui la force subversive qu'il a eue naguère. Ce passage où Wallace fait une déclaration de guerre aux pères postmodernes est un bon exemple de cas où il faut faire la distinction entre ce que Wallace dit des auteurs postmodernes et la place qu'il leur réserve dans son œuvre. Il s'agit ici de bien saisir que le parricide littéraire auquel Wallace prétend ne consiste pas à invalider les œuvres de ses prédécesseurs, mais à les réactualiser en répondant à ce qu'il juge être les exigences de son époque. La seule façon d'analyser les vœux parricides de Wallace est d'y voir à l'œuvre la logique décrite par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence*. La critique de Wallace, qui veut que le postmodernisme ait perdu de sa vigueur au fil des années repose sur une appréciation subjective de l'écrivain – *a misreading* – qui permet l'éclosion de son propre projet littéraire. Ainsi, la question n'est pas de déterminer si Wallace a tort ou raison d'affirmer le déclin du postmodernisme, mais bien d'analyser comment ce rapport à ses prédécesseurs vient structurer son œuvre. Comme l'affirmait Bloom, l'histoire des influences poétiques est une histoire de distortions interprétatives. La lecture wallacienne du postmodernisme ne fait pas exception :

Poetic Influence – when it involves two strong, authentic poets, – always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist. (Bloom, 1983 : 30)

Bien que la critique portant sur l'œuvre de Wallace ait tendance à la penser comme étant une *suite*, un *après* de la postmodernité, il est sans doute plus juste d'y réfléchir dans la perspective de ce que Josh Toth désigne, dans son essai éclairant sur la spectralité du postmodernisme, comme étant une reconfiguration épistémologique au sein du champ littéraire. (Toth, 2010 : 5) L'approche de Toth est extrêmement féconde, puisqu'au lieu de prétendre que les esthétiques se succèdent et se distinguent par une série d'oppositions bien

¹² Le fait que Wallace mette ces grands auteurs dans le même panier a évidemment quelque chose d'injuste pour chacun de ceux-ci. Cette façon qu'il a d'aplanir les différences, de gommer les singularités de chacun afin de les réunir sous l'étiquette commode « d'ironie postmoderne » nous indique néanmoins que Wallace joue ici le jeu du positionnement dans le champ littéraire bien davantage que celui de l'interprétation.

distinctes, il propose d'analyser comment la relation de certains écrits contemporains avec la postmodernité fonctionne par vases communicants, par déplacements et, dans le cas qui nous concerne, par une certaine *persistance* de la postmodernité qu'il désigne comme étant sa *spectralité*. Cette idée, qu'il emprunte à Derrida qui l'utilisait quant à lui pour analyser la persistance des idées de Marx dans son livre *Spectres de Marx* (1993), permet de sortir de la logique binaire qui prévaut (ou bien il s'agit de postmodernisme, ou bien il s'agit de quelque chose qui succède au postmodernisme et s'y oppose) afin de penser d'une façon beaucoup plus fine les différents phénomènes de contamination, de résurgence du postmodernisme au sein même des œuvres qui cherchent à lui succéder. Si la critique parle à ce point aujourd'hui du postmodernisme tout en insistant sur sa mort, ce serait parce que le postmodernisme persiste et hante notre imaginaire, ce qui est une autre façon de dire que son influence perdure malgré la rupture affirmée par certains auteurs :

Postmodernism, to a certain degree, persists. Consequently, this seemingly progressive movement *out of* postmodernism is confronted at the outset by two pressing questions: has postmodernism, as Linda Hutcheon claims, finally "passed?"; and, if so, what is or can be *after* postmodernism? With these increasingly focal questions as a point of departure, I will consider the possibility that, while heralding the close of a moment in cultural and epistemological history, the current discussion ironically highlights the inevitable *persistence* of postmodernism. [...] I am interested in demonstrating that the current epistemological, or cultural, reconfiguration—a reconfiguration that maintains many postmodern "traits"—betrays the inevitable persistence of what Jacques Derrida might refer to as the "inheritance," or "specter," that animated postmodernism in the first place. (Toth, 2010 : 4)

Cette idée de reconfiguration épistémologique avancée par Toth, au-delà de sa richesse pour décrire les esthétiques contemporaines, doit retenir notre attention pour une autre raison. Elle permet d'embrasser et l'écriture de fiction et la critique littéraire comme participant d'une même logique culturelle, d'une même dynamique de déplacements et de reconfiguration des idées. Elle aide également à décrire la succession des esthétiques dans son ambiguïté constitutive : si un écrivain ressent la nécessité de *dépasser* ses prédécesseurs, c'est d'abord parce qu'ils sont toujours *là*. Chez Wallace, on le verra, cette reconfiguration épistémologique s'incarne dans la poétique, mais aussi dans l'éthique de ses textes. S'il conserve certain traits typiquement postmodernes, certaines questions qu'il juge toujours brûlantes d'actualité, il propose toutefois des réponses qui ne sont pas celles de ses prédécesseurs.

Revenons maintenant au projet parricide de Wallace. La mise à distance du postmodernisme, dans son œuvre, concerne certains problèmes littéraires bien précis, par contre il se montre grandement influencé par certains écrivains postmodernes à d'autres égards. En cela, nous avons bel et bien affaire à un cas de spectralité littéraire, puisque la critique de la postmodernité proposée par Wallace porte sur des éléments esthétiques qui persistent dans son œuvre. Les cas de Thomas Pynchon et de Don DeLillo¹³ me permettront d'illustrer une idée centrale à la compréhension du projet de Wallace, à savoir que sa critique de la postmodernité trouve sa nécessité dans l'attrait qu'elle représente pour lui. C'est le magnétisme du postmodernisme qui pousse Wallace à prendre ses distances, et c'est parce qu'il porte le postmodernisme en grande estime qu'il cherche à développer un rapport critique avec celui-ci.

1.2 L'INFLUENCE DE THOMAS PYNCHON ET LA QUESTION DE LA FORME ROMANESQUE

L'influence de l'esthétique maximaliste et paranoïaque de Thomas Pynchon se fait grandement sentir dans *The Broom of the System* (1987) et *Infinite Jest* (1996), les deux seuls romans de David Foster Wallace (si l'on exclut *The Pale King*, son roman inachevé paru en 2011 de façon posthume¹⁴). Dans ces romans, une étrange conspiration devient l'un des moteurs principaux du récit : dans le cas de *The Broom of the System*, la grand-mère de Lenore Stonecipher Beadsman, une ancienne étudiante de Wittgenstein¹⁵, disparaît

¹³ Il va sans dire que si Don DeLillo est postmoderne, ce n'est pas au même titre que le sont Thomas Pynchon et John Barth, Barthelme, Coover et consort. Toutefois, dans le regard que jette Wallace sur la postmodernité littéraire, on verra qu'il y occupe une place centrale, dans la mesure où son œuvre annonce en quelque sorte la reconfiguration, le déplacement que Wallace entend faire subir à certains traits d'écriture typiquement postmodernes.

¹⁴ La décision d'inclure ou d'exclure *The Pale King* dans le corpus représentatif de l'œuvre de Wallace est difficile à prendre. Nous savons que ce roman de 500 pages doit sa forme à un important travail de sélection de la part de l'éditeur, qui a tenté d'agencer les passages qu'il jugeait les plus achevés parmi un manuscrit imposant de plus de 3000 pages. Toutefois, la 22^e partie émerge du lot et aurait été jugée complète par Wallace, qui a même songé à la publier en tant que novella. C'est en tout cas ce qu'avance James McAdams (2011 : 74). Je reviendrai plus loin sur cette partie afin de compléter mon analyse du projet littéraire de Wallace.

¹⁵ Il est important de souligner ici l'importance de l'attachement de Wallace à la philosophie de Wittgenstein, dont la théorie du langage invite à penser le monde du discours de façon relationnelle.

mystérieusement, et l'enquête qui est menée pour la retrouver rappelle les aventures d'Oedipa Mass dans *The Crying of Lot 49*, qui cherche quant à elle à résoudre l'énigme de la compagnie postale secrète Tristero. Dans *Infinite Jest*, l'intrigue principale porte sur un étrange film, intitulé *Infinite Jest* (ou *The Entertainment*), qui aurait le pouvoir de rendre ses spectateurs catatoniques. Un groupe de terroristes québécois séparatistes, *Les assassins des fauteuils rollents*¹⁶ [sic], cherche à s'emparer de ce film afin de le distribuer dans les foyers de l'O.N.A.N.¹⁷. En représentant les coulisses du pouvoir, en mettant en scène des agences secrètes qui tirent les ficelles, Wallace montre qu'il partage avec Pynchon un goût pour la mise en scène paranoïaque d'une marche de l'Histoire qui se fait dans l'ombre, le fonctionnement de la société d'informations et de médias de masse qu'il représente reposant en partie sur ce que les gens ne savent pas. Chez Pynchon comme chez Wallace, nous sommes dans une pratique romanesque prenant en considération la globalisation des réseaux d'information et la fluctuation du sens donné aux événements qui en découle. Par ailleurs, l'acronyme O.N.A.N. utilisé pour désigner la reconfiguration géopolitique des Amériques constitue lui aussi un clin d'œil à l'œuvre de Pynchon, qui regorge d'acronymes dont l'humour douteux contraste avec le sérieux des sujets traités. Ainsi, l'allusion comique à l'onanisme de

Dans un entretien avec le critique Larry McCaffery, Wallace affirmait en effet que *Les recherches philosophiques* constituent pour lui l'argument contre le solipsisme le plus convaincant qui ait jamais été formulé : « One of the things that makes Wittgenstein a real artist to me is that he realized that no conclusion could be more horrible than solipsism. And so he trashed everything he'd been lauded for in the *Tractatus* and wrote the *Investigations*, which is the single most comprehensive and beautiful argument against solipsism that's ever been made. Wittgenstein argues that for language even to be possible, it must always be a function of relationships between persons (that's why he spends so much time arguing against the possibility of a "private language"). » (Burn, 2012 : 44)

¹⁶ Le nom du groupe est en français dans le texte et la faute d'orthographe est répétée avec constance au fil du roman.

¹⁷ *Infinite Jest* met en scène un futur dystopique où le Mexique, les États-Unis et le Canada ont été réunis et se nomment désormais l'Organization of North American Nations. Les Assassins des fauteuils rollents cherchent à déstabiliser le gouvernement afin de mettre fin à cette reconfiguration de l'Amérique du Nord, et ce, parce qu'ils jugent que les Québécois ont été floués. En effet, les États-Unis ont cédé au Canada toute une partie du Maine, qu'ils utilisent cependant comme vaste dépotoir dans lequel les déchets de la nation sont lancés à coup de catapultes géantes. Ce dépotoir, qui contient d'énormes quantités de déchets toxiques, cause d'innombrables malformations chez les enfants Québécois en particulier et de l'O.N.A.N. en général. Le frère de Hal Incandenza, Mario, est par exemple né avec un poing collé sur le front, a un teint grisâtre qui lui donne un air reptilien, en plus d'être un nain doté d'une énorme tête (Wallace, 2006 : 313-314)

cette « murated nation » (Wallace, 2006 : 127) rappelle aussi au lecteur que l'un des sujets centraux d'*Infinite Jest* est le solipsisme du sujet contemporain, la masturbation incarnant, dans un rapport métonymique humoristique, le repli du sujet sur soi-même, l'effritement des liens sociaux. Il est d'ailleurs à propos de noter que l'onanisme est souvent associé à l'autoréflexivité de la métafiction dans l'œuvre de Wallace, celle-ci étant considérée comme une prouesse solipsiste¹⁸. C'est le constat posé par Mark Nectr, le personnage principal de la novella « Westward the Course of Empire Lost Its Way », lorsqu'il se questionne sur le type de fiction qu'il souhaite écrire :

[...] Mark feels in his flat young gut, though, that such a story would NOT be metafiction. Because metafiction is untrue, as a lover. It cannot betray. It can only reveal. Itself is its only object. It's the act of a lonely solipsist's self-love, a night-light on the black fifth wall of being a subject, a face in a crowd. It's lovers not being lovers. Kissing their own spine. Fucking themselves. True, there are some gifted old contortionists out there. Ambrose and Robbe-Grillet and McElroy and Barthelme can fuck themselves awfully well. (Wallace, 1996 : 332)

L'exemple de l'O.N.A.N., qui incarne une pratique de la polysémie et de la mise à distance par l'acronyme renvoie directement à « The National Automobile Dealers' Association » (NADA) qu'on retrouve dans *The Crying of Lot 49*, ou encore à la station de radio où travaille Mucho, le marié d'Oedipa, KCUF, qu'il suffit de lire de droite à gauche pour en saisir la portée humoristique. Cette pratique de l'acronyme mérite d'être lue, dans le cas de Wallace à tout le moins, comme l'incarnation très concrète d'un constat qui remonte au poststructuralisme, et plus spécifiquement à la déconstruction, c'est-à-dire cette idée selon laquelle un signe, une idée ou un texte sont toujours porteurs d'une contradiction interne irréductible qui fait en sorte que l'interprétation ne peut être menée que dans l'ambivalence et dans l'ambiguïté. Wallace, en jouant de l'acronyme O.N.A.N., montre ici comment l'union de trois nations, censée servir le rapprochement des peuples, oblitère la solitude plus fondamentale des individus qui composent ces nations. On n'insistera jamais assez sur cette façon de faire typiquement wallacienne, les idées comme les individus étant toujours chez lui

¹⁸ Cette idée sera reprise constamment dans les œuvres subséquentes de Wallace, jusque dans le manuscrit de *The Pale King*, où un fragment met en scène une discussion où l'un des protagonistes demande à l'autre ce à quoi il pense lorsqu'il se masturbe. Il explique son intérêt ainsi : « Think about it. It's a very interior time. It's one of life's only occasions of real self-sufficiency. It requires nothing outside you. It's bringing yourself pleasure with nothing but your own mind's thoughts. » (Wallace, 2011 : 25)

scindés en deux pôles contradictoires, la tension sémantique devenant en quelque sorte la force qui les dynamise.

Dans cette même logique d'emprunt ponctuel, il faut aussi noter la présence dans *The Broom of the System* d'un groupe de musique qui, de façon très pynchonienne, se nomme *Spiro Agnew and the Armpits*, une référence au trente-neuvième vice-président des États-Unis, Spiro Agnew (1969-1973), mais aussi aux nombreuses parodies de la culture populaire des romans de Pynchon, par exemple le groupe de heavy-metal *Billy Barf and the Vomitoners* dans *Vineland* (1990), ou encore ce groupe rock qui fait son apparition au tout début de *The Crying of Lot 49* :

« It's lovely, » said Oedipa, « but why do you sing with an English accent when you don't talk that way? » « It's this group I'm in, » Miles explained, « the Paranoids. We're new yet. Our manager says we should sing like that. We watch English movies a lot, for the accent. » (Pynchon, 2006 : 17)¹⁹

Wallace retient également de sa lecture de Pynchon un goût indéniable pour les intrigues qui demeurent en suspens et dont le sens se dérobe, projetant ainsi le lecteur dans l'indétermination du sens à laquelle sont confrontés les personnages. Ainsi, *The Broom of the System* se termine sur une phrase inachevée qui est un véritable pied de nez aux conventions du récit : « "You can trust me," R.V. says, watching her hand. "I'm a man of my » (Wallace, 1987 : 467) Évidemment, le mot manquant est « word », recontextualisant ainsi l'ensemble du récit dans une réflexion poststructuraliste sur le langage, sur les notions de présence et d'absence et, ultimement, sur le pouvoir dénotatif des mots d'un texte de fiction. La structure d'*Infinite Jest* est elle aussi extrêmement ouverte, les différentes intrigues du roman demeurant ultimement sujettes à interprétation. Tout comme chez Pynchon, cette indétermination quant au dénouement du récit trahit une vision bien particulière de l'Histoire. Il s'agit dans les deux cas d'un commentaire sur la société de l'information. Inondé par des données supposées rendre au monde sa lisibilité, le sujet contemporain se trouve au contraire submergé par l'information, la détermination du sens des événements devenant de plus en plus difficile à établir au fur et à mesure que leur intrication devient apparente. Ainsi, cette

¹⁹ À cela, ajoutons également le groupe punk rock de la nouvelle « Girl With Curious Hair » qui se nomme les Mighty Sphincter.

poétique qui met à mal l'une des conventions narratives les plus fondamentales incarne un regard critique sur l'histoire, l'esthétique devenant indissociable, comme c'est souvent le cas, d'une fonction critique de la fiction. On peut ainsi affirmer que Wallace reprend dans ses deux romans certaines thématiques que la critique associe habituellement à l'œuvre de Pynchon, en plus de poursuivre sa réflexion esthétique sur la convention romanesque qui consiste à penser la fin de récit en terme de résolution. *Gravity's Rainbow* (1973), le roman de Pynchon qui a fait sa fortune critique, repoussait en effet les limites de l'irrésolution romanesque, si bien qu'il a été considéré par certains critiques comme étant un livre fondamentalement hostile envers le lecteur. C'est ce que soulignait par exemple Robert D. Newman dans son livre *Understanding Thomas Pynchon*²⁰ :

Gravity's Rainbow is arguably the most important novel to emerge during the postmodern period, and contains the self-consciousness that characterizes much of the fiction produced during this time. Although Pynchon's narrator is an omniscient reporter of the thoughts and deeds of his characters, the tone of the novel lacks consistency, abruptly shifting from gorgeous lyrical passages to mockery. Discontinuous events are run into one another, and the reader leaps across space and time with few transitions. [...] In an otherwise sympathetic essay David Leverenz terms the book "an act of calculated hostility against my own need to find out what it is about." » (Newman, 1986 : 90)

De la même façon que Pynchon l'a fait 23 ans plus tôt avec *Gravity's Rainbow*, Wallace cherche avec *Infinite Jest* à déjouer la linéarité, la logique téléologique du roman traditionnel, et ce de deux façons qui, on le verra, sont étroitement liées. La première, qui est aussi la plus apparente, est l'usage immodéré de renvois en fin de volume afin de spécifier certains détails techniques relatifs au récit en cours, mais aussi parfois afin de bifurquer du récit principal et d'amorcer un sous-récit. *Infinite Jest* contient 388 notes qui occupent près d'une centaine de pages. Ces sous-récits, bien qu'ils soient marginalisés puisqu'ils se trouvent en fin de volume et que les caractères du texte soient plus petits, sont néanmoins d'une importance capitale pour résoudre certains mystères du roman. Si cette pratique s'inscrit clairement dans la vaste

²⁰ Il est intéressant de noter que Wallace a lui aussi fait l'objet d'un livre de la série *Understanding Contemporary Literature*. Cette série est consacrée aux écrivains contemporains dont les œuvres posent d'importantes difficultés interprétatives, comme le mentionne l'éditeur Matthew J. Bruccoli : « The editor and publisher perceive a need for these volumes because much of the influential contemporary literature makes special demands. Uninitiated readers encounter difficulty in approaching works that depart from the traditional forms and techniques of prose and poetry. » (Newman, 1986 : VII)

entreprise de délinéarisation du récit qui a marqué la littérature occidentale du XX^e siècle, elle acquiert chez Wallace une signification particulière liée au contexte informationnel qui est le nôtre. Le récit premier, ou disons l'unicité du récit, ne parvient pas à épuiser un sujet, propose Wallace, puisque l'information n'est jamais suffisante ou satisfaisante. Il y a chez Wallace comme chez Pynchon une volonté d'imiter, d'un point de vue quantitatif, le flux informationnel de notre époque, tout en l'inscrivant dans un contexte critique qui éclaire l'insuffisance et les mensonges de cette culture de l'information. Dans *Infinite Jest*, les notes de bas de pages trahissent ainsi une posture narrative qui tient à la fois du doute et d'une volonté de rigueur, les sous-récits venant compléter, moduler, et parfois faire bifurquer le récit principal.

Brian McHale a remarqué à juste titre que ces notes de bas de page constituent un dispositif similaire à celui développé par Vladimir Nabokov dans *Pale Fire* en 1962 (McHale, 2013 : 193). Par exemple, la note #24, qui s'étend des pages 985 à 993, contient la filmographie complète de James Incandenza, le personnage qui aurait créé le film au potentiel léthal intitulé *Infinite Jest*. Cette filmographie vient considérablement complexifier l'interprétation, puisqu'elle met en abyme certains éléments de la diégèse. Comme le statut de la voix narrative n'est jamais révélé dans le texte, on peut être tenté de poser l'hypothèse qu'elle entretient un lien étroit avec James Incandenza, et même supposer qu'il est le narrateur. Puisque celui-ci est décédé depuis déjà quelques années du point de vue du temps de la narration, il est possible de croire qu'il s'agit d'une voix narrative de l'au-delà. Cette hypothèse, qui relève de la spéculation puisqu'il est impossible de démontrer hors de tout doute qu'elle est fondée, est néanmoins nourrie par la filmographie en fin de volume, qui entretient en tout cas un rapport métonymique avec le roman que l'on tient entre les mains. On apprend par exemple qu'un des films d'Incandenza, *Homo Duplex*, est un *anti-documentaire poststructural* dans lequel se trouvent 14 entretiens avec des Américains qui se nomment John Wayne, tout comme le célèbre acteur de film western²¹ (Wallace, 2006 : 988).

²¹ La présence de John Wayne, le héros américain par excellence, maître de ses actions, n'est pas anodine dans le roman. En effet, on y constate une certaine reconfiguration du héros traditionnel, les personnages principaux du roman étant chacun à leur façon une antithèse de l'individu en contrôle valorisé par la culture populaire américaine. À ce sujet, un passage à la portée métatextuelle indéniable peut nous éclairer. Il s'agit de la scène où l'on apprend qu'Hal a écrit un travail scolaire sur le héros au

Or, dans le roman, le meilleur joueur de tennis de l'académie Enfield se nomme lui aussi John Wayne (Wallace, 2006 : 437), ce qui peut laisser croire qu'il y a entre la filmographie d'Incandenza et le récit un rapport particulier²². Participant de cette même logique, le film *As of Yore* est résumé comme suit : « A middle-aged tennis instructor, preparing to instruct his son in tennis, becomes intoxicated in the family's garage and subjects his son to a rambling monologue while the son weeps and perspires. » (Wallace, 2006 : 991) Ce sommaire décrit de façon très précise l'un des passages du roman mettant en scène le jeune James Incandenza (Wallace, 2006 : 157-169). Le film décrit sommairement dans les notes de fin de volume serait donc autobiographique, comme le laisse deviner le bref passage où le père montre à son fils une veuve noire et lui apprend son nom latin, *Latrodectus mactans* (Wallace, 2006 : 191), qui deviendra plus tard le nom d'une des compagnies de production de James Incandenza²³. Si l'on ajoute à cela le fait que le spectre de James Incandenza rend visite à Don Gately, vers la fin de roman, alors que ce dernier est confiné dans un lit d'hôpital (à partir de la page 835), il devient difficile d'attribuer la voix narrative qui surplombe le roman. Il est possible de conjecturer que James Incandenza assume la narration depuis l'au-delà, tout en se mettant lui-même en scène en tant que personnage à l'aide d'une narration hétérodiégétique feinte, qui serait en fait la narration homodiégétique d'un personnage décédé. Un passage à la toute fin du roman pointe dans cette direction, alors que Hal remarque que le personnage d'Hamlet ne doute jamais de la réalité du fantôme de son père : « It's always seemed a little preposterous

cinéma. Son travail se termine sur la prédiction du héros fictionnel à venir, « the hero of *non-action*, the catatonic hero, the one beyond calm, divorced from all stimulus, carried here and there across sets by burly extras whose bloods sings with retrograde amines. » (Wallace, 2006 : 142) Notons que la présence du plusieurs John Wayne, dans l'Amérique du Nord wallacienne, trahit aussi le conservatisme qui y règne. En effet, John Wayne est connu pour ses prises de position très conservatrices, pro guerre du Viet-Nam, anti-communistes et racistes. À ce propos, on lira à profit l'entrevue pour le moins controversée qu'il a accordée à *Playboy* en 1971, où il affirmait candidement : « I believe in white supremacy until the blacks are educated to a point of responsibility. I don't believe in giving authority and positions of leadership and judgment to irresponsible people. » (*Playboy*, 1971 : en ligne)

²² Ce type d'analogie est omniprésent dans le roman et lui confère une forme semblable au triangle de Sierpinsky, un fractal triangulaire dans lequel un triangle premier se dédouble à l'infini en triangles plus petits. Je reviendrai sur cet usage d'une figure de l'infini plus loin dans mon analyse.

²³ De plus, mis à part le tout premier chapitre narré à la première personne par Hal, le fils de James Incandenza, les seuls autres passages du roman à la première personne sont narrés par ce dernier. (Wallace, 2006 : 491)

that Hamlet, for all his paralyzing doubt about everything, never once doubts the reality of the ghosts. Never questions whether his own madness might not in fact be unfeigned. » (Wallace, 2006 : 900)

Dans tous les cas, c'est bien le propos d'*Infinite Jest* qui demeure en suspens. Cette farce infinie, dont le titre est une référence explicite à la scène du fossoyeur dans *Hamlet*²⁴, nous invite toutefois, à coups de minces indices, à l'interpréter à partir de cette spectralité du père dont j'ai esquissé les contours. Cette spectralité, d'ailleurs, illustre dans le roman la spectralité du postmodernisme qui m'intéresse, James Incandenza étant un cinéaste fasciné par l'expérimentation et les jeux formels. Nous apprenons aussi que le film *Infinite Jest* aurait été créé par James Incandenza afin d'être offert en cadeau à son fils Hal avec qui la communication était devenue de plus en plus difficile, voire impossible. Puisque le roman de Wallace porte le même titre que le film d'Incandenza, il est tentant d'avancer que les visées exprimées par le cinéaste trahissent en fait les visées de l'auteur, ses intentions poétiques :

The wraith feels along his long jaw and says he spent the whole sober last ninety days of his animate life working tirelessly to contrive a medium via which he and the muted son could simply *converse*. To concoct something the gifted boy couldn't simply master and move on from to a new plateau. Something the boy would love enough to induce him to open his mouth and come *out* – even if it was only to ask for more. Games hadn't done it, professionals hadn't done it, impersonation of professionals hadn't done it²⁵. His last resort : entertainment. Make something so bloody compelling it would reverse thrust on a young self's fall into the womb of solipsism, anhedonia,

²⁴ Il s'agit d'une allusion à la première scène de l'Acte V, alors qu'Hamlet découvre le crâne de Yorick, l'ancien fou du roi, et exprime l'horreur qu'il ressent devant la mort de cet être qui lui était cher : « Let me see. [*He takes the skull*]. Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio – a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath borne me on his back a thousand times, and now how abhorred in my imagination it is! My gorge rises at it. » (Shakespeare, 1995 : 370) Cette scène est cruciale puisqu'elle précède de peu le célèbre monologue « To be or not to be ». Wallace est évidemment concerné par le problème du suicide, comme en témoignent les nombreux dépressifs et suicidés d'*Infinite Jest*. De plus, la dernière maison de production de James Incandenza se nomme *Poor Yorick Entertainment Unlimited*. Cet intertexte, loin d'être innocent, inscrit aussi le roman de Wallace dans la lignée des grands modernistes, James Joyce et William Faulkner. Le titre du célèbre roman de Faulkner, *The Sound and the Fury*, est une référence au soliloque de Macbeth, lors de la cinquième scène de l'acte V. Quant à Joyce, son chef-d'œuvre *Ulysses* abonde en références à Shakespeare. Un passage évoque même la scène du fossoyeur, affirmant qu'elle présente « the profound knowledge of the human heart. » (Joyce, 1942 : 107)

²⁵ James Incandenza fait ici référence à une scène antérieure du roman, où Hal se trouve dans une séance avec un psychologue, qui s'avère être son père déguisé. (Wallace, 2006 : 27)

death in life. A magically entertaining toy to dangle at the infant still somewhere alive in the boy, to make its eyes light and toothless mouth open unconsciously, to laugh. To bring him "out of himself," as they say. The womb could be used both ways. A way to say I AM SO VERY, VERY SORRY and have it *heard*. A life-long dream. The scholars and Foundations and disseminators never saw that his most serious wish was : *to entertain*. (Wallace, 2006 : 838-839)

Si ce passage possède, comme je le crois, une portée métatextuelle, alors l'ouverture de l'œuvre, son caractère indécidable ont une signification bien précise. Cette ouverture est orientée vers l'expérience du sujet, penchée sur sa solitude, et si le film de James Incandenza vise à sauver son fils du solipsisme qui le guette, de son anhédonie naissante, alors il est possible d'interpréter *Infinite Jest* comme une tentative d'offrir la même chose aux lecteurs. Le lourd appareillage métatextuel et la complexité narrative s'inscrivant en droite lignée avec l'œuvre de Pynchon, affirme ainsi de façon retorse le caractère fondamentalement communicationnel de l'écriture de fiction. Nous ne sommes plus dans une pratique disruptive de l'expérimentation formelle, mais au contraire dans la mise en place d'un dispositif qui vise, lui, à attirer l'attention sur les pouvoirs de la fiction, sur sa force rédemptrice, au cœur même d'un contexte culturel (celui mis en scène dans le roman, mais aussi le nôtre) où le mode dominant d'appréhension du monde est axé sur le doute systématique et sur la mise à distance. Si Wallace prolonge certaines des avenues expérimentales ouvertes par Pynchon, il le fait en les subordonnant à son projet de mettre la littérature au service d'une réflexion sur la possibilité qu'aurait la fiction de devenir le lieu de partages intersubjectifs.

Cette brève description de la forme complexe du roman de Wallace permet de saisir à quel point, au niveau de l'inventivité narrative, ce dernier rivalise avec un écrivain postmoderne comme Pynchon. Une interprétation un peu hâtive pourrait ranger ce roman dans la case du postmodernisme en se basant sur sa forme qui frôle par moments l'hermétisme et sur ses abrupts changements de registre, allant du cabotinage à l'érudition. Toutefois, j'aimerais montrer comment le caractère difficile d'*Infinite Jest* et le défi de lecture que ce roman constitue ne s'inscrivent pas tant dans une esthétique de l'expérimentation formelle que dans une intention communicationnelle liée à l'expérience littéraire, où le lecteur

doit jouer un rôle actif qui est à penser en opposition avec la culture contemporaine du divertissement et le contexte médiatique qui l'accompagne²⁶.

La deuxième façon avec laquelle Wallace chamboule la linéarité narrative est de donner à son roman une forme circulaire. À l'ouverture du récit que l'on retrouve dans les romans de Pynchon se substitue ainsi une fermeture (celle du cercle) qui confère à l'ensemble du roman une aura d'autonomie, d'un monde autosuffisant dans lequel le lecteur est invité à errer. Si l'on analyse le temps du récit d'*Infinite Jest*, on constate que la scène qui ouvre le roman, celle où Hal passe une entrevue avec les doyens de l'Université de l'Arizona, est en fait la plus tardive dans la chronologie de l'histoire. Autrement dit, ce n'est qu'après avoir lu les 1079 pages du roman qu'il est possible de comprendre la signification de cette scène initiale narrée à la première personne par Hal, peut-être la plus hermétique de l'œuvre, qui s'étend sur quatorze pages. Dans cette scène, Hal semble atteint de folie ou sous l'emprise d'une drogue puissante qui l'empêche de parler (il émet seulement des grognements qui effraient les doyens, alors qu'il croit s'exprimer de façon parfaitement normale), de sorte qu'on doit finalement l'emmener en ambulance. La disruption narrative qui suit, où le lecteur est plongé dans le passé, nourrit peu à peu au moins deux pistes interprétatives pouvant expliquer le comportement étrange de Hal. La première voudrait qu'il ait consommé avec son ami Michael Pemulis une drogue nommée DMZ²⁷ qui aurait pour effet d'altérer la réalité temporelle (plutôt que spatiale, comme ce serait le cas avec le LSD) de l'individu qui l'ingère (Wallace, 2006 : 170). C'est en tout cas ce que laisse supposer cette réplique laconique lancée par Hal lorsqu'on lui demande ce qui ne va pas : « Call it something I ate. » (Wallace, 2006 : 10) La deuxième voudrait que Hal ait visionné le film de son père. Une brève allusion,

²⁶ Je reviendrai sur cette réflexion critique de la culture du divertissement proposée par Wallace lorsque j'analyserai la nouvelle « The Suffering Channel » qui se trouve dans le recueil *Oblivion* (2004).

²⁷ On notera ici au passage qu'encore une fois, Wallace fait usage d'un acronyme qui complexifie passablement l'interprétation. En effet, dans le jargon militaire américain, DMZ signifie *demilitarized zone*, c'est-à-dire une zone qui n'est pas contrôlée par l'armée. Cet indice vient s'ajouter aux nombreuses références militaires du roman. Ainsi, le temps est noté selon l'usage militaire, par exemple 0600 pour six heures du matin (Wallace, 2006 : 32), et la vie à l'académie de tennis Enfield est décrite à plusieurs reprises comme étant *proto-fasciste*, l'entraîneur en chef Schtitt étant un vieil allemand autoritaire qui ne manque pas de rappeler le nazisme, tant par sa fermeté que par ses méthodes punitives d'entraînement.

toujours dans cette première partie narrée par Hal, nourrit cette hypothèse. On y apprend que la fameuse cassette recherchée par les Assassins des fauteuils rollents aurait été cachée dans la tête du père de Hal et enterrée avec lui : « I think of John N. R. Wayne, who would have won this year's WhataBurger, standing watch in a mask as Donald Gately and I dig up my father's head. » (Wallace, 2006 : 16-17) Notons que James Incandenza s'est suicidé en faisant cuire sa propre tête dans un four à micro-ondes. S'il est difficile d'imaginer d'un point de vue réaliste comment la cassette aurait pu se retrouver *dans* sa tête avant l'enterrement, cette information possède à mon sens une importante valeur symbolique. D'abord, cette scène où Hal déterre le cadavre de son père pour trouver ce qui se cache dans son crâne est un intertexte évidemment avec la scène du fossoyeur d'*Hamlet* (James Incandenza étant décrit dans le roman par Joelle van Dyne, l'actrice avec qui il a travaillé dans de nombreux films, comme un « infinite jester » (Wallace, 2006 : 228)). De plus, comme nous l'avons vu, le spectre de James Incandenza a affirmé à Don Gately qu'il avait créé ce film spécialement pour son fils. Finalement, nous savons aussi que c'est Hal qui a découvert le cadavre de son père et qu'il a subi un traumatisme important qui serait une des raisons de son état de plus en plus dépressif au fil du roman. En fait, en arrivant dans la maison familiale après son entraînement, Hal avait tout de suite pensé que le repas sentait bon, alors qu'il s'agissait de l'odeur du cadavre de son père : « [...] "something smelled delicious!" [...] "it'd been four hours plus since lunchtime and I'd worked hard and played hard and I was starved" [...] "the saliva had started the minute I came through the door. That golly something smells *delicious* was my first reaction!" » (Wallace, 2006 : 256)

Cette hypothèse voulant que la cassette se trouve dans la tête d'Incandenza est toutefois contredite par un passage à la toute fin du roman, où Gately fait un rêve qui reproduit cette scène à un détail près : le jeune Hal affirme qu'il est trop tard, ce qui laisse supposer que la cassette ne se trouve pas, ou plus, dans la tête de son père. Ce passage montre bien l'une des particularités de la construction d'*Infinite Jest*, qui tend à proposer au lecteur des pistes d'interprétations qui sont invalidées par d'autres passages du roman, rendant pratiquement impossible une interprétation définitive des faits qui constituent le dénouement de l'intrigue, suggérant par cela même que l'essentiel réside peut-être ailleurs. Notons aussi comment ce passage rappelle la scène du fossoyeur dans *Hamlet* qui est évoquée par le titre :

He dreams he's with a very sad kid and they're in a graveyard digging some dead guy's head up and it's really important, like Continental-Emergency important, and Gately's the best digger but he's wicked hungry, like irresistibly hungry, and he's eating with both hands out of huge economy-size bags of corporate snacks so he can't really dig, while it gets later and later and the sad kid is trying to scream at Gately that the important thing was buried in the guy's head and to divert the Continental Emergency to start digging the guy's head up before it's too late, but the kid moves his mouth but nothing comes out, and Joelle van D. appears with the wings and no underwear and asks if they knew him, the dead guy with the head, and Gately starts talking about knowing him even though deep down he feels panic because he's got no idea who they're talking about, while the sad kid holds something terrible up by the hair and makes the face of somebody shouting in panic : *Too Late*. (Wallace, 2006 : 934)

Encore une fois, c'est le double fictionnel du roman, sa mise en abyme cinématographique qui est en mesure de nous éclairer sur la signification de cette forme bien particulière qu'il adopte. Nous savons en effet que le film *Infinite Jest* rend ses spectateurs catatoniques, ceux-ci ne pouvant s'empêcher de le visionner en boucles, parfois jusqu'à ce que mort s'en suive : « "Killed outright, usually. The pleasure's too intense. No mortal can stand it. Kills them. *M-o-r-t-s*." » (Wallace, 2006 : 528); « The persons' lives' meanings had collapsed to such a narrow focus that no other activity or connection could hold their attention. » (Wallace, 2006 : 548-549) Pour bien comprendre les enjeux de ce parallèle entre le film et le roman *Infinite Jest*, il faut être attentif au fait que ce dernier développe longuement une critique de la culture du divertissement (il a d'ailleurs failli s'intituler *A Failed Entertainment*). Si le film de James Incandenza représente la passivité absolue d'un spectateur gavé d'une forme de divertissement parfaitement irrésistible, Wallace cherche quant à lui avec son projet romanesque à incarner le négatif de cette passivité en invitant le lecteur à s'investir dans une expérience de lecture qui, tout en mimant la boucle inlassable du film de James Incandenza, demande un effort considérable au terme duquel, et c'est là l'utopisme proprement avant-gardiste de cet auteur, le lecteur sortirait enrichi. Le fait que le roman demande au lecteur d'effectuer une deuxième lecture afin d'en démêler l'écheveau d'intrigues fonctionne ainsi sur deux plans à la fois : d'une part, nous sommes bel et bien dans une expérience de lecture défamiliarisante et, d'autre part, le dispositif circulaire qui donne au roman sa cohérence induit, ou en tout cas peut induire une lecture empathique, les personnages étant désormais plus familiers et le caractère énigmatique des premières pages du roman ayant été résolu dans une large mesure par la première lecture. À cet égard, on ne

soulignera jamais assez la prise de position forte qu'incarne ce choix en apparence esthétique. En rendant nécessaire (voire obligatoire, pour un lecteur consciencieux) une deuxième lecture de ce roman de plus de mille pages, et en opposant cette lecture circulaire active à la passivité du visionnement du film *Infinite Jest*, Wallace cherche à valoriser l'expérience littéraire comme étant une activité enrichissante qui propose davantage qu'un simple divertissement²⁸. Ce qui sous-tend l'expérimentation formelle de ce roman, c'est donc une éthique du souci; souci envers les laissés-pour-compte à qui le droit de parole est donné, souci envers le lecteur à qui l'on offre une œuvre, pour reprendre les propos de James Incandenza, qui serait « so bloody compelling it would reverse thrust on a young self's fall into the womb of solipsism, anhedonia, death in life. » (Wallace, 2006 : 838)

Ce long détour, rappelons-nous, visait à montrer comment la critique du postmodernisme, chez Wallace, se joue depuis une forme de spectralité, de persistance de l'esthétique postmoderne. L'exemple de la subversion des formes romanesques montre bien comment il est possible d'interpréter de façon superficielle les romans de Wallace comme s'inscrivant dans un projet semblable à ceux de ses prédécesseurs. Une analyse plus attentive tend toutefois à suggérer qu'il y a tout à la fois persistance d'une pratique de l'expérimentation et résistance à la simple mise à distance du sens commun.

1.3 L'INFLUENCE DE DON DELILLO : ÉCRIRE À L'ÈRE DES MÉDIAS VISUELS

Outre Pynchon, Don DeLillo est un autre écrivain ayant exercé une influence considérable sur l'œuvre de Wallace. Cette filiation est importante puisqu'elle permet de se rapprocher davantage de la conception du postmodernisme qui est au centre de l'œuvre de Wallace. Il faut noter à cet égard que si l'œuvre de DeLillo s'inscrit dans le postmodernisme littéraire, elle s'y trouve de façon moins évidente que celle de Pynchon, Barth ou Coover, ou

²⁸ Dans son essai sur David Lynch, Wallace insiste sur la différence qui existe pour lui entre le cinéma de divertissement, qui offre au spectateur une expérience passive, et le cinéma d'auteur qui demande quant à lui un investissement actif. Il affirme être fasciné par l'œuvre de Lynch, principalement parce que ses films se situeraient au carrefour de ces deux expériences en étant à la fois divertissants et extrêmement exigeants. Nul besoin de spécifier ici que Wallace, en jouant des registres comme il le fait, cherche à situer son œuvre dans cet entre-deux précaire.

en tout cas, pas de la même façon. En effet, bien que DeLillo partage avec les auteurs postmodernes leur suspicion quant au flot d'informations dans lequel la civilisation occidentale actuelle baigne²⁹, son œuvre ne manifeste que très peu d'intérêt pour la métafiction et l'exposition explicite d'une surconscience langagière qui surplomberait ses univers de fiction. Ce sont d'ailleurs les thèmes chers à DeLillo qui ont le plus remarquablement influencé Wallace, notamment dans *Infinite Jest*³⁰. Dans ce roman, une part importante de l'intrigue gravite, comme nous l'avons vu, autour des *Assassins des fauteuils rollents*, un groupe de terroristes québécois cherchant à mettre la main sur un film intitulé *Infinite Jest* qui a la particularité de rendre catatoniques, et parfois de tuer, cela demeure incertain, les gens qui le visionnent. En lisant cette partie du roman qui regorge de revirements, d'allusions subtiles à des agents doubles qui seraient en fait des agents triples (voire quadruples!), il est impossible de ne pas penser à *Running Dog* (1978), ce roman dont l'intrigue tourne également autour d'un film que plusieurs groupes d'individus cherchent à acquérir. Il s'agirait d'un film pornographique mettant en scène Hitler dans son bunker, quelques jours avant la fin de la guerre³¹. Au-delà de l'air de famille de ces intrigues, Wallace partage avec DeLillo la nécessité de penser la littérature actuelle en la plaçant dans le contexte plus large de la médiasphère contemporaine. La culture de l'image, et, plus largement, la culture du divertissement jouent un rôle décisif dans les fictions de ces deux écrivains, si bien que l'écrit se trouve toujours contextualisé dans la médiasphère, les différents médiums d'expression étant représentés dans leurs interactions, mais aussi parfois

²⁹ C'est souvent la fascination de DeLillo pour les médias de masse et pour les mythes de la culture populaire qui incite la critique à le considérer comme étant un postmoderne (Laist, 2009). Il y aurait sans doute une distinction à faire entre les auteurs qui participent du postmodernisme en tant que tel, et ceux qui écrivent à propos du *contexte* postmoderne qui est le nôtre. Wallace serait dans cette logique un hybride des deux types d'écrivains.

³⁰ Dans sa biographie de Wallace, *Every Love Story is a Ghost Story* (2012), D. T. Max affirme à de nombreuses reprises l'influence décisive de l'œuvre de DeLillo sur le jeune Wallace, même si celui-ci se montrait réticent à l'admettre : « Wallace once wrote Jonathan Franzen he was glad everyone focused on his debt in *Broom of the System* to Pynchon, because it meant they didn't see how much he had taken from DeLillo. » (Max, 2012 : 312)

³¹ L'allusion au roman de DeLillo se précise lors d'un passage du roman où Randy Lenz évoque une rumeur selon laquelle des gens recherchent la cassette d'un film porno-holographique parfait. (Wallace, 1996 : 560)

dans les différentes tensions qui les animent aujourd'hui, alors que l'image exerce un pouvoir de fascination de plus en plus grand³².

J'insiste sur le fait que la plupart des thèmes exploités par David Foster Wallace se retrouvent également dans l'œuvre de Don DeLillo : la mise en scène des structures du pouvoir (*Libra*, 1988, *Underworld*, 1997), le sport (*End Zone*, 1972), le culte de l'individu et de la célébrité (*Great Jones Street*, 1973), mais aussi la question de l'effectivité de la littérature, qui est centrale dans *Mao II* (1991)³³. Ce dernier roman met en scène Bill Gray, un écrivain pour qui le pouvoir de fascination de la littérature a été remplacé par l'impact qu'exerce désormais le terrorisme sur l'imaginaire :

There's a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. Do you ask your writers how they feel about this? Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated. [...] News of disaster is the only narrative people need. The darker the news, the grander the narrative. News is the last addiction before—what? I don't know. But you're smart to trap us in your camera before we disappear. (DeLillo, 1991 : 41-42)

Encore une fois, il est impossible de ne pas noter les similitudes entre l'intrigue d'*Infinite Jest* et cette idée exprimée par l'écrivain fictif Bill Gray. Wallace emprunte à DeLillo l'idée selon laquelle la culture du divertissement aurait fait subir une étrange métamorphose aux idées et à leur façon de modeler la conscience humaine. Dans les deux cas, nous sommes

³² À propos de la culture de l'écran et de son importance pour la littérature actuelle, on lira (Gervais et al., 2009) et (Brousseau et Gervais, 2013).

³³ Si Wallace a toujours été soucieux de ne pas trop élaborer sur ses sources d'inspiration, les extraits disponibles de sa correspondance avec DeLillo montre clairement qu'il entretenait avec lui une relation de maître à élève, lui demandant souvent conseil. Par exemple, en avril 1995, alors que Michael Pietsch, l'éditeur d'*Infinite Jest*, demande à Wallace de couper plusieurs passages du manuscrit, ce dernier écrit à de DeLillo pour avoir son avis : « I am uncomfortable about making cuts for commercial reasons – it seems slutty – but on the other hand LB [Little Brown] is taking a big gamble publishing something this long and this hard and I feel some obligation not to be a p-donna and fuck them over. Maybe I'm writing because I want your general aestheto-ethical input on this. I don't know. » (Max, 2012 : 205)

dans une logique médiologique³⁴, c'est-à-dire que ces écrivains s'emploient à débusquer la façon avec laquelle les technologies de l'information auraient, au cours du XX^e siècle, peu à peu remodelé le rapport au monde du sujet occidental. Il s'agit d'une affinité forte que Wallace entretient avec DeLillo. Ces écrivains ne se situeraient pas dans *l'affirmation* d'une culture ou d'un mode de pensée postmoderne, mais chercheraient plutôt, d'un point de vue distancié, à observer cette culture et la façon qu'elle a de modeler notre conception de la réalité. Ainsi, la croissance de la culture de l'écran, jusqu'à son omniprésence actuelle, occupe une place centrale dans les réflexions littéraires de Wallace et de DeLillo, dont le dernier affirmait à ce propos, dans un entretien de 1982 avec le critique Thomas LeClair, à quel point le cinéma avait profondément influencé les écrivains de la modernité jusqu'à son époque. Remarquons de quelle façon le sort de la littérature, pour DeLillo, est intimement lié à celui du septième art :

Movies in general may be the not-so-hidden influence on a lot of modern writing, although the attraction has waned, I think. The strong image, the short ambiguous scene, the dream sense of some movies, the artificiality, the arbitrary choices of some directors, the cutting and editing. The power of images. This is something I kept thinking about when I was writing *Americana*. This power had another effect. It caused people to walk around all day saying, "Movies can do *so much*." It's movies in part that seduced people into thinking the novel was dead. (DePietro, 2005 : 9)

Cette façon de penser la littérature actuelle dans son contexte médiatique est un trait fondamental du rapport que Wallace entretient avec la postmodernité, et c'est en cela que son travail s'inscrit en continuité avec celui de DeLillo, mais aussi avec celui de Pynchon. Dans son essai sur l'histoire des cours de création littéraire aux États-Unis, Mark McGurl proposait à ce sujet un concept fertile pour interpréter ce rapport bien particulier entre littérature et médiasphère : le technomodernisme. Après une analyse du roman *Giles Goat-Boy* (1966) de John Barth et du rôle important que les technologies informatiques y jouent, McGurl

³⁴ J'emploie ce terme au sens strict que lui donne Régis Debray, le fondateur de la médiologie. La médiologie a pour principe de base que les pensées humaines ne sont pas immatérielles ou éternelles comme l'Idée platonicienne, mais sont au contraire formatées par les médiums qui permettent leur expression. Ici, médium est à prendre au sens large, puisque tout ce qui exprime une idée est un média de cette idée. La médiologie cherche donc notamment à débusquer le contexte technique qui permet l'émergence de certains phénomènes propres à la vie des idées : l'invention du télégraphe et la naissance du fait divers dans les journaux étant un exemple typique de corrélation médiologique. On pourrait ainsi dire d'une part que les pratiques romanesques de DeLillo et de Wallace, leurs idées littéraires, prennent leur sens dans un contexte médiatique précis, et que, d'autre part, elles s'emploient à interroger le discours social dans une approche médiologique. (Debray, 1991)

proposait que ce rapport dialogique entre les technologies et la culture, souvent qualifié de postmoderniste, serait sans doute

more usefully described as "technomodernist." This term reasserts the obvious continuity of much postwar American fiction with the modernist project of a systematic experimentation with narrative form, even as it registers a growing acknowledgment of the scandalous continuity of the literary *techne* (craft) with technology in the grosser sense—including, most importantly, media technology. (McGurl, 2009 : 42)

Cette précision proposée par McGurl s'inscrit dans un exercice typologique beaucoup plus large où il cherche à distinguer les écrivains technomodernistes de ceux qu'il range sous la catégorie du *High Cultural Pluralism*, dans laquelle figure par exemple Philip Roth et Toni Morrison³⁵. Il y aurait donc d'un côté une pratique littéraire postmoderniste, caractérisée par l'éclatement des formes et le scepticisme face aux grands récits qu'a diagnostiqué Jean-François Lyotard dans son célèbre essai *La condition postmoderne* (1979), et de l'autre, une pratique romanesque qui se pose en observatrice du contexte social postmoderne, pratique qui suppose notamment la mise en scène et le questionnement des mécanismes médiatiques qui régissent dans une large mesure le rapport qu'entretient le sujet contemporain à sa réalité. Ce terme de technomodernisme désigne une autre réalité qui n'est pas sans intérêt. McGurl pose en effet subtilement l'hypothèse que ce regard, cette connaissance particulière qu'auraient les écrivains des avancées technologiques et scientifiques du XX^e siècle, constitue en fait le bassin d'expériences sur lequel se rabat un certain type d'écrivains de la classe moyenne et instruits qui n'appartiennent pour ainsi dire à aucune minorité. Il y aurait selon McGurl un parallèle à faire entre le *high cultural pluralism*, dont la pensée critique porte sur l'existence des minorités, et le technomodernisme, qui cherche à montrer comment l'existence de la majorité est elle aussi sujette à une forme d'aliénation. Je cite longuement cette analyse de McGurl, car elle explique de façon satisfaisante le rapport que ces écrivains, dont Wallace fait partie, entretiennent avec la théorie :

One sometimes hears of a postwar literary field divided cleanly into postmodernist and ethnic realist traditions. Apart from the descriptive weakness of this notion – as though there could be either a more "postmodernist" or a more "black" writer than Ishmael Reed – this way of conceiving things misses the profound complementarity of

³⁵ À ce sujet, on consultera le portrait de la littérature de l'après-guerre aux États-Unis proposé par McGurl, dans sa forme schématique, à la toute fin de son ouvrage. (McGurl, 2009 : 409)

high cultural pluralism and technomodernism, each of which contains, in latent form, the other's primary term. If we apply interpretive pressure to overtly pluralist fiction to make visible the machinery involved in its production of difference, with overtly machinic technomodernism we can apply it in the opposite direction. Doing so, we see how even the "whitest" technomodernism can function as a discourse of difference, producing a symbolic placeholder for a paradoxically non-ethnic ethnicity that might as well be called (with apologies to John Guillory) "technicity."

Put baldly, what Roth knows about the Jewish experience, and Morrison knows about the African American experience, writers like Powers, DeLillo, and Pynchon know about the law of thermodynamics, cybernetic causality, communications and media theory, and the like, and it is on the basis of this portfolio of technical-cultural capital that they, too, are put on the syllabus. (McGurl, 2009 : 62-63)

Ce détour par la typologie que propose McGurl offre la possibilité de resserrer un peu l'angle d'approche quand il s'agit de déterminer le rapport qu'entretient Wallace au postmodernisme. Il est évident que cette relation se joue en partie au niveau de la réflexion littéraire sur la technique qui a lieu aux États-Unis depuis l'après-guerre, c'est-à-dire tant au niveau des techniques d'écriture que des progrès techniques qui ont marqué le cours du siècle. Sans m'étendre trop longuement sur la signification de cet intérêt manifeste de tout un pan de la littérature de l'après-guerre pour les médias et la technique, je crois qu'il s'agit d'un espace de réflexion où la littérature elle-même se retrouve dans une situation minoritaire, qui serait peut-être aussi un lieu privilégié à partir duquel une voix critique peut s'exprimer. Wallace partage cet espace réflexif avec Don DeLillo et Thomas Pynchon, cela ne fait aucun doute, et il se montre aussi conscient de la filiation dans laquelle il s'inscrit :

The erudite, sardonic fictions of the Black Humorists introduced a generation of new fiction writers who saw themselves as sort of avant-avant-garde, not only cosmopolitan and polyglot but also **technologically literate**, products of more than just one region, heritage, and theory, and citizens of a culture that said its most important stuff about itself via mass media. In this regard one thinks particularly of the Gaddis of *The Recognitions*, and JR, the Barth of *The End of the Road* and *The Sot-Weed Factor*, and the Pynchon of *The Crying of Lot 49*. (Wallace, 1997 : 45. Je souligne)

Il est intéressant de noter ici que Jonathan Franzen, contemporain et ami de Wallace, insiste tout comme lui sur le contexte technique dans lequel le romancier contemporain se trouve plongé, situant l'écriture au cœur d'une problématique médiatique, de sorte qu'il devient tentant de faire de cette réflexion sur la technique l'un des fils qui rattachent la génération de Wallace à ses prédécesseurs postmodernes. Dans un numéro de *The Review of Contemporary Fiction* piloté par Wallace en 1996, Franzen affirmait la nécessité pour le

roman de se situer dans un rapport critique avec le consumérisme technologique, en des termes qui, s'ils sont excessifs, n'en témoignent pas moins de l'importance de cette question pour les écrivains de sa génération :

Technological consumerism is an infernal machine. The American writer today faces a totalitarianism of commercial culture analogous to the political totalitarianism with which two generations of East Bloc writers had to contend. To ignore it is to court irrelevance. To engage with it, however, is to risk writing fiction that makes the same point over and over : technological consumerism is an infernal machine, technological consumerism is an infernal machine... (Franzen, 1996 : 35)

Selon ce raisonnement, les évolutions techniques ayant donné naissance à ce que Fredric Jameson nomme le capitalisme tardif (j'y reviendrai), c'est paradoxalement la majorité (la classe moyenne blanche américaine) qui se retrouve dans une situation d'assujettissement, et non plus simplement les minorités culturelles. Si le discours de Franzen s'inscrit dans une entreprise de justification qui puise dans la logique de la distinction, il faut aussi souligner qu'il s'agit d'une revendication qui évite la logique de la nouveauté pour valoriser au contraire un certain conservatisme culturel. Cette méfiance envers les *progrès* technologiques, distinctive de la posture adoptée par Wallace, se retrouve aussi dans l'article de Franzen, qui affirme sans ambages que « the day comes when the truly subversive literature is in some measure conservative. Maybe it's time for us to ask ourselves whether apocalypse might be a self-indulgence. » (Franzen, 1996 : 38) C'est à la lumière de ce discours où la littérature, d'un point de vue strictement médiatique, cherche à lutter contre sa prétendue obsolescence qu'il faut interpréter le rapprochement que propose McGurl entre le *high cultural pluralism* et le *technomodernism*. Dans les deux cas, la littérature est en effet appréhendée comme moyen de rendre visible des processus de marginalisation qui appellent une prise de position.

Pour revenir à Don DeLillo et à l'influence qu'a eue son œuvre sur celle de Wallace, j'insiste sur le fait que sa réflexion sur les rapports entre la littérature et les autres médias est décisive et constitue rien de moins qu'une porte d'entrée pour interpréter tout un pan du projet wallacien. Il y a chez cet écrivain un souci de penser les différents types de discours (télévisuel, cinématographique, pictural et plus largement artistique) depuis le discours littéraire, non pas tant pour les confronter que pour montrer qu'ils fonctionnent selon des logiques qui leur sont propres et dont la littérature peut arriver à se nourrir en les

phagocytant. D'un autre côté, il faut aussi admettre que s'agit dans l'œuvre de DeLillo comme dans celle de Wallace le spectre d'une certaine hégémonie discursive de la télévision, et que cette dominance est prise en compte dans la réflexion littéraire de ces deux auteurs. C'est ce phénomène intermédiatique que la théorienne Kathleen Fitzpatrick analyse dans son livre *The Anxiety of Obsolescence. The American Novel in the Age of Television* (2006), en proposant de repenser l'anxiété de l'influence littéraire décrite par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence* afin de penser le rapport anxieux que la littérature peut entretenir face à la télévision, dont la popularité croissante aurait causé une certaine marginalisation de l'expression écrite. Fitzpatrick va jusqu'à affirmer qu'il n'est plus possible aujourd'hui de se représenter l'histoire des idées littéraires comme si elle constituait un champ autonome, et qu'il faut désormais y réfléchir de façon intermédiaire en prenant la mesure des jeux d'influence et de contamination qui se produisent dans la culturelle actuelle :

The hermetic world of writers reacting with and against one another no longer exists – or worse, where it exists, it no longer seems to impact U.S. culture at large. And thus the scholarly community, as well the novelist, must give up the luxury of purely literary-historical models of creative production to confront instead the role of literature in a larger culture. It is no longer sufficient to examine the relationship of a writer to his precursors, because these precursors are no longer perceived to be anywhere near as threatening as what's coming next. As Joseph Tabbi has pointed out, "what has changed" in the age of electronic media "is not the book *per se* but the way that books can be read now. The end of books is more accurately the end of academic readings that isolate texts from the larger media ecology". Models of reading that are exclusively literary-historical must give way to models engaged with culture, technology, and media in an era in which these are thought to threaten literature's very existence. (Fitzpatrick, 2006 : 6)

C'est en lisant leurs œuvres dans ce contexte médiatique postmoderne qu'il est possible de voir se profiler, chez DeLillo comme chez Wallace, une véritable politique de la lecture. Car si la culture de l'image se caractérise notamment par l'estompement graduel du caractère *représentationnel* de l'image qui se donne comme la réalité même, dans une logique du simulacre³⁶, de la transparence et de la véridicité, la littérature, au contraire, en se présentant

³⁶ J'utilise ici le concept selon l'acception stricte que lui donne Jean Baudrillard, qui oppose précisément la représentation au simulacre : « Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties. » (Baudrillard, 1981 : 11); « Alors que la représentation tente d'absorber

toujours nécessairement comme médium (personne ne confondra un roman avec la réalité, à moins de souffrir de quichottisme ou de bovarysme), peut devenir ce lieu critique où le discours médiatique est analysé et disséqué en tant que discours, notamment grâce à la distance critique et à la lenteur réflexive que permet l'expression écrite. Le régime contemporain des images ne demande pas au sujet de suspendre sa crédulité, parce que l'aboutissement de sa logique consiste à faire en sorte qu'il n'y ait plus de crédulité possible, l'image se substituant définitivement à la réalité qu'elle masque.

1.4 CONCLUSION

Dans le cas de Pynchon comme dans celui de DeLillo, c'est la réflexion sur les modalités de notre rapport à la réalité (ou à la vérité) qui est reprise par Wallace. Ce rapport est politique et donne lieu à une forme de *réalisme* qui laisse entendre que la réalité, particulièrement dans le contexte historique qui est le nôtre, est toujours elle-même le fruit d'une construction idéologique. En ce sens, le réalisme de DeLillo et de Pynchon est une forme de méta-réalisme, l'objet du discours étant lui même *déjà* une construction. Ce rapport critique de l'art à la condition postmoderne a été décrit et analysé par Fredrick Jameson dans *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, un essai important qui tente de décrire la postmodernité comme étant un contexte culturel, mais aussi et surtout un contexte politique :

For us today, it is generally the case that what looks like realism turns out at best to offer unmediated access only to what we think about reality, to our images and ideological stereotypes about it (as in Doctorow). That is, of course, also part of the Real, and very much so indeed! But it is also characteristic of our period that we are very disinclined to think so, and that nothing chills us more, or is more calculated to break contact, than the discovery that this or that view of things is in reality "merely" someone else's projection. (Jameson, 1990 : 150)

Si Wallace tient à prendre ses distances du postmodernisme littéraire, il est évident qu'il se situe néanmoins au cœur de cette relation problématique au réel décrite par Jameson, relation que l'on retrouve chez Pynchon et DeLillo, mais qui au fond est peut-être au cœur

la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre. » (Baudrillard, 1981 : 16)

même de l'entreprise métafictionnelle de John Barth, Donald Barthelme, Robert Coover et Vladimir Nabokov. La question n'est évidemment pas de déterminer si la lecture critique que Wallace propose est juste, puisqu'au fond il est possible d'arguer qu'elle est réductrice, mais bien d'observer comment il utilise le travail de ses prédécesseurs comme tremplin afin de proposer une œuvre qu'il juge pertinente pour son époque. Cette question de la pertinence historique est cruciale, puisque Wallace est le premier à admettre que les auteurs du postmodernisme ont créé des œuvres qui, dans leur contexte historique, répondaient à une certaine nécessité. Wallace propose ainsi que les avancées métafictionnelles de la postmodernité figurent désormais dans l'histoire de la littérature de la même façon que l'urinoir de Duchamp le fait dans l'histoire de l'art. Il s'agit d'une révolution nécessaire et radicale, un point de non-retour qu'il est toutefois malvenu de répéter indéfiniment. Après Duchamp, il est devenu impertinent de faire de l'art *comme avant*, mais il est devenu tout aussi impertinent de faire *comme Duchamp*, puisque son œuvre fonctionne comme une révélation, et que par définition une révélation ne peut se révéler au monde qu'une seule fois :

Metafiction real end has always been Armageddon. Art's reflection on itself is terminal, is one big reason why the art world saw Duchamp as an Antechrist. But I still believe the move to involution had value : it helped writers break free of some long-standing flat-earth-type taboos. It was standing in line to happen. And for a little while, stuff like *Pale Fire* and *The Universal Baseball Association* was valuable as a meta-aesthetic breakthrough the same way Duchamp's urinal had been valuable. (Burn, 2012 : 30)

Si ce passage semblera irrévérencieux au lecteur passionné par le postmodernisme américain, il offre toutefois une clé interprétative pour saisir le rapport de Wallace à ce postmodernisme. Il faut noter que le choix des œuvres citées n'est pas innocent, *Pale Fire* et *The Universal Baseball Association*³⁷ étant considérés par la critique comme des chefs-d'œuvre de la métafiction. En un geste rhétorique peu subtil, Wallace lance des fleurs à Nabokov et Coover, tout en prenant le soin de spécifier par la suite que leur recette est *périmée*. Et pourtant, si Wallace réfléchit sans cesse au postmodernisme, dans ses entretiens, ses essais et ses fictions, c'est bel et bien parce qu'il conserve quelque chose de ces œuvres, la base irréductible à partir de laquelle il entend ériger la sienne. C'est dans ce mouvement

³⁷ J'analyserai plus loin comment, malgré tout, ce roman de Coover est porteur d'une conception existentielle de la métafiction qu'on retrouve aussi dans l'œuvre de Wallace.

incessant entre rejet et adhésion que la théorie de Josh Toth prend tout son sens. Si Wallace se situe volontiers dans une problématique d'écriture qui est postmoderne, les réponses qu'il propose ne sont pas celles de ses prédécesseurs.

C'est peut-être finalement au niveau de l'accentuation qu'il faut chercher à comprendre la relation entre le postmodernisme et ce que Wallace cherche à faire. En effet, puisque le postmodernisme est le référent majeur dans sa réflexion sur sa pratique d'écriture, et non pas par exemple une version pré-théorique du réalisme romanesque, il est nécessaire de garder à l'esprit que la remise en question de la référentialité littéraire fait partie intégrante de la conception littéraire de cet auteur. Toutefois, il s'agit pour lui, comme le propose Robert L. McLaughlin dans un article lumineux sur la relation entre la littérature de l'épuisement à la John Barth et la pratique de certains auteurs contemporains, dont Jonathan Franzen et David Foster Wallace, d'insister davantage sur les possibilités de représentation du monde, sur les vertus transitives de la fiction littéraire que sur les artifices langagiers. Ce qui est crucial dans la lecture proposée par McLaughlin, c'est qu'il souligne avec justesse que les auteurs postmodernes étaient bien évidemment eux aussi concernés par le monde réel. La lecture qu'opère Wallace, en les réduisant souvent à l'inventivité formelle et au solipsisme d'une littérature tout entière tournée vers sa textualité, met ainsi en lumière sa propre volonté de renouer avec l'aspect communicationnel de la littérature, bien davantage qu'elle n'invalide une fois pour toutes le projet postmoderne. En fait, dans une logique tout à fait spectrale, nous verrons que c'est bel et bien depuis le doute postmoderne que s'articule la prétention de renouer avec le monde formulée par Wallace. Comme l'affirme McLaughlin,

postmodernism was never about self-referentiality by itself: postmodernism made the process of representation problematic, it foregrounded literature pointing to itself trying to point to the world, but it did not give up the attempt to point to the world. The sea change, I think, is a matter of emphasis. The emphasis among the younger writers I've talked about here, the post-postmodernists, is less on self-conscious wordplay and the violation of narrative conventions and more on representing the world we all more or less share. Yet in presenting that world, this new fiction nevertheless has to show that it's a world that we know through language and layers of representation; language, narrative, and the processes of representation are the only means we have to experience and know the world, ourselves, and our possibilities for being human. (McLaughlin, 2004 : 65-66)

Dans les deux chapitres qui suivent, j'analyserai comment la critique que Wallace propose de la postmodernité s'articule essentiellement autour de pratiques problématiques qu'il s'approprie afin de questionner leur validité et de les remodeler de façon à ce qu'elles soient conformes à son projet littéraire et à sa vision de la littérature actuelle. La première de ces zones de tension porte sur l'usage postmoderne de l'ironie. La deuxième porte sur l'exploration formelle et la pensée textualiste qui semble lui être corollaire. La dernière porte finalement sur l'autoréflexivité de la métafiction. Avant d'en arriver au cœur du sujet, je tiens à faire remarquer que ces trois aspects de la littérature peuvent être pensés conjointement comme appartenant à une logique de la mise à distance. L'ironie, en tant que figure de style, mais aussi en tant que vision du monde, fonctionne comme une mise à distance du discours commun et des idées reçues. La pensée textualiste que l'on peut associer à un certain type d'expérimentation formelle, de la même façon, s'inscrit dans une logique de mise à distance du monde, de l'auteur et du lecteur, le texte étant appréhendé comme un monde autonome. Dans ses excès les plus radicaux, le textualisme représente même parfois l'oblitération totale des agents du discours, la distanciation atteignant ici un degré qui défie le sens commun. Finalement, l'autoréflexivité de la métafiction est en un sens très paradoxal une mise à distance de la fiction, ou à tout le moins d'un certain rapport *naïf* que l'on pourrait avoir à la fiction.

Ce que je souhaite démontrer, c'est que Wallace s'approprie dans son œuvre ces trois aspects fondamentaux du postmodernisme, non pas afin de les invalider, mais plutôt afin de les réinscrire dans une logique de la proximité et du rapprochement. Le renversement serait parfait si l'on s'en tenait à cela, mais j'aurai aussi l'occasion de montrer que Wallace met paradoxalement à distance sa prétention de parvenir à cette proximité avec le monde, avec le lecteur, ce qui complique passablement les choses. Cet aspect, peut-être le plus tragique de son œuvre, constitue la mise en scène de l'échec d'un projet littéraire dont la réalisation tient de l'impossible : le fantasme avant-gardiste d'une littérature qui soit effective. C'est par ce pari, il me semble, que Wallace s'éloigne le plus du postmodernisme, puisqu'il cherche à affirmer, contre le discours théorique de son époque, une conception de la littérature qui relève du sens commun, sens commun qui a sans doute été la cible numéro un de la théorie des dernières décennies, comme l'a bien montré Antoine Compagnon dans *Le démon de la*

théorie. Littérature et sens commun (1998). Par contre, c'est parce qu'il laisse planer le doute quant à la possibilité de réaliser son projet que Wallace demeure, malgré tout, contre lui-même pourrait-on dire, hanté par le postmodernisme. Cette zone de tension interne qui dynamise son œuvre est peut-être le trait le plus caractéristique, ou en tout cas le plus intéressant, de ce que la critique désigne de plus en plus comme étant un *après* postmoderne.

CHAPITRE II

CRITIQUE ET MISE EN PERSPECTIVE DE L'IRONIE POSTMODERNE

2.1 INTRODUCTION

Les récentes manifestations de l'ironie doivent être rattachées à l'éthique.

(Kierkegaard, 1975 : 4)

Le postmodernisme littéraire américain a souvent été considéré comme une entreprise ironiste de mise à distance des idées reçues, des valeurs partagées et des vérités absolues¹, révélant ainsi le caractère construit de ce qui était désormais perçu dans le discours social comme allant de soi. Le postmodernisme a ainsi rapidement été assimilé par le discours critique à une vision ironiste du monde. À cet égard, Linda Hutcheon affirmait par exemple que « the postmodern initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life. » (Hutcheon, 2002 : 2) C'est dans cette logique que s'inscrit l'ironie postmoderne, qui mérite d'être pensée non pas tant en termes de trope qu'en tant que vision du monde. Cette vision du monde, marquée par le doute, voire par le scepticisme, est la contrepartie du projet humaniste de la modernité (Magill Jr., 2012 : 184), dont la foi dans le progrès a été balayée par les deux guerres mondiales qui ont assombri, c'est le moins qu'on puisse dire, la première moitié du XX^e siècle. Nous ne sommes donc pas dans une logique d'adhésion aux idées et de l'affirmation, mais plutôt dans la mise à distance. En tant que critique des idées dominantes, le projet postmoderne, par-delà la saillance de son idiosyncrasie esthétique, serait d'abord un projet politique : celui d'une critique des idées dominantes et de la mise en relief de la complexité du monde rendant suspecte toute tentative de saisie totalisante. Cette notion d'une critique des idées dominantes est d'ailleurs la porte d'entrée par excellence pour saisir la

¹ Les ouvrages portant sur l'ironie postmoderne sont si nombreux qu'on peut affirmer sans se tromper qu'il s'agit, pour la plupart des théoriciens, de la clef de voûte permettant d'entrer au cœur du projet autrement opaque de la postmodernité. Voir par exemple Donovan (2005).

relation complexe que David Foster Wallace entretient avec l'ironie postmoderne. En effet, il est possible d'interpréter la critique de l'ironie postmoderne proposée par cet auteur comme étant la suite logique de cette critique des idées dominantes. Que se passe-t-il, que doit-on faire lorsque l'ironie elle-même, en tant que posture critique, en tant que rapport au monde, en est venue à dominer le discours? Autrement dit, quelle est la signification d'une critique de la norme qui est devenue, au fil du temps, une pratique consensuelle? Terry Eagleton, dans son essai *After Theory*, propose une interprétation qui, on le verra, fait écho aux propositions de Wallace. Celui-ci critique rétrospectivement le projet postmoderne comme une entreprise qui, à force de traiter le consensus comme étant suspect, flirte avec le relativisme :

By "postmodern", I mean, roughly speaking, the contemporary movement of thought which rejects totalities, universal values, grand historical narratives, solid foundations to human existence and the possibility of objective knowledge. Postmodernism is sceptical of truth, unity and progress, opposes what it sees as elitism in culture, tends towards cultural relativism, and celebrates pluralism, discontinuity and heterogeneity. (Eagleton, 2004 : 13)

Eagleton poursuit en affirmant que « the postmodern prejudice against norms, unities and consensus is a politically catastrophic one » (Eagleton, 2004 : 15). Cette pratique de la mise à distance systématique critiquée par Eagleton correspond tout à fait à la vision du monde ironiste qu'on associe le plus souvent au postmodernisme. Pour être plus précis, il faut ajouter que cette interprétation de l'ironie comme relativisme s'est imposée durant le XX^e siècle, alors qu'au XIX^e siècle, comme le fait remarquer M. C. Muecke, l'ironie était davantage associée au nihilisme. Il faut toutefois garder en tête que le relativisme, poussé à ses limites, entretient des liens évidents avec le nihilisme. Qu'on parle de relativisme ou de nihilisme, l'ironie est considérée comme une forme de désengagement :

If in the post-Romantic nineteenth century the dominant concept was that of nihilistic irony, the dominant twentieth-century concept seems to be that of an irony that is relativistic and even non-committal. We read that irony is "a view of life which recognized that experience is open to multiple interpretations, of which no *one* is simply right, and that the co-existence of incongruities is part of the structure of existence". (cf. Samuel Hynes, *The Pattern of Hardy's Poetry*, Chapel Hill, N.C., 1961, p. 41-42). (Muecke, 1982 : 31)

Cette pratique relativiste qu'on associe à l'ironie, en ce qu'elle est destructrice plutôt que productive (on rejette les idées reçues en prétextant qu'elles reposent sur de simples croyances, sans toutefois proposer d'alternative), ambiguë plutôt qu'affirmative et littérale,

pose en fin de compte la question des valeurs partagées. La réponse de Wallace à ce problème est sans équivoque : il faut retourner les armes de l'ironie contre elle-même et montrer, en la mettant à distance, comment celle-ci, à force de combattre le dragon, est devenue le dragon qu'elle redoutait. La critique ironique du discours hégémonique, dans la durée, deviendrait (de façon assez ironique, il faut le souligner!) une hégémonie de l'ironie et de la mise à distance².

L'œuvre de Wallace pose de façon frontale le problème de l'ironie, justement parce qu'elle met en scène la prédominance du rapport au monde ironiste dans la culture américaine actuelle, tout en manifestant une prise de position franche contre l'ironie postmoderne. Wallace est un écrivain qui, d'un côté, se montre capable de manier l'ironie d'une main de maître, et de l'autre, cherche à démontrer la toxicité de cette vision lorsqu'elle se généralise dans le discours. C'est pourquoi il faut être prudent lorsqu'on interprète le rôle que joue l'ironie dans l'œuvre de cet auteur. Il est impératif de distinguer entre la représentation d'un rapport au monde ironiste et la vision ironiste qui se dégage d'une voix narrative. Dans les fictions de Wallace, la vision ironiste du monde est toujours le fait de personnages, et si l'ironie est représentée, il est faux d'affirmer qu'elle est revendiquée par le narrateur ou encore par l'auteur implicite. Au contraire, c'est justement parce que ses fictions posent le constat d'une généralisation de l'ironie dans le discours public que l'auteur tient à créer des situations où cette posture ironiste intervient dans les rapports des personnages. Maîtriser un discours afin d'en découdre avec lui ne signifie évidemment pas qu'on y adhère. Finalement, c'est toutefois moins en tant que procédé littéraire qu'en tant que pratique courante que l'ironie intéresse Wallace. C'est parce que celle-ci intervient dans les rapports sociaux contemporains, et parce qu'il y décèle le symptôme d'une grande tristesse, la tristesse d'une Amérique qu'il juge de plus en plus solipsiste, qu'il situe le problème de l'ironie au cœur même de ses

² S'il faut retenir quelque chose de ce retournement, c'est peut-être qu'une posture critique, en devenant communément admise, se retrouve presque malgré elle du côté de ce qu'elle combattait. C'est le problème typiquement postmoderne de la valeur accordée aux idées, comme si toute forme de consensus était aujourd'hui destinée à attirer la suspicion. Par rapport au postmodernisme, le moment critique incarné par Wallace serait celui où la suspicion se retourne contre elle-même, suite à un constat qui n'est pas sans rappeler le célèbre aphorisme de Nietzsche : « Que celui qui lutte avec des monstres veille à ce que cela ne le transforme pas en monstre. Et si tu regardes longtemps au fond d'un abîme, l'abîme aussi regarde au fond de toi. » (Nietzsche, 2000 : 132)

fictions. La façon dont Wallace représente l'ironie rappelle ce que Hutcheon qualifie de « communauté discursive » où cette stratégie d'énonciation principalement comme marqueur de « distanciation » : « it has for centuries been a commonplace to assert that irony is the trope of the detached » (Hutcheon, 1994 : 49). Dans ses fictions, Wallace cherche à questionner le fonctionnement de l'ironie dans la vie quotidienne, certes, mais il s'emploie surtout à en montrer les conséquences sur la perception du monde de ses personnages, leur façon d'appréhender la réalité. L'ironie n'y est plus seulement langagière, mais plus fondamentalement un mode de vie.

Il faut aussi noter dès à présent que cette perspective critique sur le postmodernisme n'est pas spécifique à David Foster Wallace, mais qu'elle est au contraire assez représentative de tout un pan du discours théorique de notre époque. L'enthousiasme à l'endroit du postmodernisme, de sa valorisation de l'hétérogène et de son refus du consensus, semblent avoir laissé place à une certaine déception, comme si le regard critique acéré d'une génération était devenu au fil du temps un relativisme stagnant. Ce rejet de l'ironie postmoderne s'accompagne toutefois d'un indéniable *self-consciousness* énonciatif, comme si les méthodes de mise à distance et la conscience rhétorique du sujet contemporain avaient désormais rendu impossible un retour à une forme de sincérité qui revendiquerait la possibilité d'un discours allant droit au but. La critique de l'ironie, qui devient de plus en plus prépondérante dans les années 1990 aux États-Unis, est toujours modulée par la mise à l'avant-plan d'une conscience langagière extrême, comme si les écrivains, les artistes et plus généralement les penseurs craignaient d'être taxés de naïveté. Comme le note R. Jay Magill Jr. dans son essai sur l'histoire de cet idéal qu'est la sincérité, on assiste à la naissance d'un mode d'énonciation qui, tout en revendiquant une certaine sincérité, déploie des stratégies visant à contourner le rire hypothétique d'un ironiste qui taxerait cette prétention à la sincérité de naïveté :

This sensibility, born in the 1990s, knows two conflicting things very intimately : 1) the cheesiness of traditional "self-expression," which revives the dead myth of individual uniqueness, regardless of how clichéd and boring the end result may be ("Everyone is an artist!") and 2) a desire to make meaningful things without being nagged by the idea that ironists might laugh at them. The former position fights with the mythical weight of sincerity as an aesthetic value, the latter with the desire to say something sincerely without second-guessing. (Magill Jr., 2012 : 188-189)

Le rapport qu'entretient Wallace avec l'ironie postmoderne s'inscrit assurément dans cette façon paradoxale de renoncer à l'ironie tout en se montrant conscient qu'une énonciation *straight face*, naïve, court le risque d'être reçue avec ironie. Cette relation ambiguë trouve sa justification dans la volonté de toujours se montrer conscient des enjeux énonciatifs, voire rhétoriques de son époque, mais aussi dans le constat que ce n'est pas l'ironie en tant que telle qui est nocive, mais sa généralisation dans le discours. À ce sujet, il est intéressant de noter que la critique wallacienne reprend l'argument principal de la pensée critique de l'après-guerre, qui constatait la généralisation de la posture subversive propre aux avant-gardes historiques dans la culture populaire, entraînant ainsi sa dépolitisation et donc l'affaiblissement de son pouvoir d'action sur le monde. Dans les deux cas, l'argument est basé sur une analyse du rôle que joue la technologie dans la production artistique, celle-ci entraînant l'art dans la logique des biens de consommation. Ainsi, de la même façon que Wallace annonce que l'obsolescence de l'ironie postmoderne est en grande partie due à son appropriation par la culture télévisuelle, Andreas Huyssen annonce que la charge politique, révolutionnaire des procédés avant-gardistes est morte lorsqu'ils ont été absorbés par la télévision :

Today, the obsolescence of avantgarde shock techniques, whether dadaist, constructivist, or surrealist, is evident enough. One need only think of the exploitation of shock in Hollywood productions such as *Jaws* or *Close Encounters of the Third Kind* in order to understand that shock can be exploited to reaffirm perception rather than change it. [...] Not only is the historical avantgarde a thing of the past, but it is also useless to try to revive it under any guise. Its artistic inventions and techniques have been absorbed and co-opted by Western mass mediated culture in all its manifestations from Hollywood film, television, advertising, industrial design, and architecture to the aesthetization of technology and commodity aesthetics. (Huyssen, 1988 : 15)

Pour Wallace, la posture ironique adoptée par la plupart des auteurs canoniques du postmodernisme était justifiée et participait d'une culture de la subversion. Il s'agissait d'un moyen efficace pour dénoncer les universaux comme étant des constructions humaines et déboulonner les idées toutes faites. Cependant, dans un essai important publié d'abord en 1993 puis réédité dans le recueil d'essais *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, en 1997, « E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction », Wallace remarque que l'ironie et la mise à distance sont devenues au fil du temps des pratiques consensuelles plutôt que

dissensuelles, celles-ci ayant été largement adoptées par la culture populaire, et plus spécifiquement par la culture télévisuelle³. Wallace rejoint ici Eagleton en posant un regard critique sur l'un des paradoxes les plus frappants de la postmodernité, à savoir que son rejet du conformisme et des grands récits structurant le devenir humain est devenu, pourrait-on dire, le conformisme de ceux qui mettent systématiquement les valeurs partagées à distance. Pour Wallace, cette récupération de l'ironie par la culture populaire, notamment télévisuelle, est le symptôme du désespoir et de la tristesse qu'il constate chez ses contemporains. La thèse qu'il défend mérite d'être citée *in extenso*, car c'est ce passage qui a acquis au fil du temps une valeur de manifeste et qui a eu une influence déterminante dans l'interprétation de son œuvre :

My two big premises are that, on the one hand, a certain subgenre of pop-conscious postmodern fiction, written mostly by young Americans, has lately arisen and made a real attempt to transfigure a world of and for appearance, mass appeal, and television; and that, on the other hand, televisual culture has somehow evolved to a point where it seems invulnerable to any such transfiguring assault. Television, in other words, has become able to capture and neutralize any attempt to change or even protest the attitudes of passive unease and cynicism that television requires of Audience in order to be commercially and psychologically viable at doses of several hours per day. [...] I want to persuade you that irony, poker-faced silence, and fear of ridicule are distinctive of those features of contemporary U.S. culture (of which cutting-edge fiction is a part) that enjoy any significant relation to the television whose weird pretty hand has my generation by the throat. I'm going to argue that irony and ridicule are entertaining and effective, and that at the same time they are agents of a great despair and stasis in U.S. culture, and that for aspiring fiction writers they pose especially terrible problems. (Wallace, 1997 : 49-51)

³ Wallace aborde d'ailleurs le problème de l'ironie postmoderne d'une façon qui rappelle la réflexion d'Hannah Arendt sur le parasitisme de l'industrie des loisirs à l'endroit de la culture, dans son essai « La crise de la culture : sa portée sociale et politique » : « L'industrie des loisirs est confrontée à des appétits gargantuesques et, puisque la consommation fait disparaître ses marchandises, elle doit sans cesse fournir de nouveaux articles. Dans cette situation, ceux qui produisent pour les mass media pillent le domaine entier de la culture passée et présente, dans l'espoir de trouver un matériau approprié. Ce matériau, qui plus est, ne peut être présenté tel quel; il faut le modifier pour qu'il devienne loisir, il faut le préparer pour qu'il soit facile à consommer. » (Arendt, 1972 : 265) On pourrait dire, à la suite d'Arendt, que l'ironie postmoderne est dégraissée de son pouvoir subversif précisément parce qu'elle est rapatriée, par l'industrie télévisuelle, dans une logique du divertissement qui vise d'abord et avant tout le rire, un rire dépourvu de fonction critique. En ce qui concerne l'ironie postmoderne, sa généralisation dans le discours ne signifie pas pour Wallace « que la culture se répande dans les masses, mais que la culture se trouve détruite pour engendrer le loisir » (Arendt, 1972 : 266).

Notons ici comment Wallace pose le problème de l'ironie en terme générationnel. Sa génération connaît l'ironie mieux qu'aucune autre, puisqu'elle a grandi devant le téléviseur et que l'espace discursif proprement télévisuel est fortement imprégné par l'ironie et la mise à distance. Wallace affirme que l'ironie n'est plus une posture envisageable pour les écrivains de sa génération, puisque son tranchant s'est émoussé jusqu'à en faire une posture stérile, sans véritable pouvoir subversif. Bien plus, cette généralisation de l'ironie dans le discours serait le symptôme du désespoir de l'Amérique actuelle, la mise à distance des valeurs partagées trahissant l'espace laissé vacant par cette critique unilatérale du consensus.

À cette première opposition générationnelle s'ajoute une seconde opposition, médiatique cette fois. Puisque l'ironie, le détachement et la mise à distance sont maintenant le lot de la culture télévisuelle, la simple transposition de ce phénomène par les écrivains reviendrait à baisser les armes pour s'adonner à une forme de complaisance. C'est d'ailleurs leur conception esthétique complaisante que Wallace reprochait aux membres du Brat Pack littéraire, particulièrement à Bret Easton Ellis, dont le célèbre *American Psycho* lui semblait la quintessence du cynisme de l'époque. Dans son entretien avec Larry McCaffery, il affirmait que

If readers simply believe the world is stupid and shallow and mean, then Ellis can write a mean shallow stupid novel that becomes a mordant deadpan commentary on the badness of everything. Look man, we'd probably most of us agree that these are darktimes, and stupid ones, but do we need fiction that does nothing but dramatize how dark and stupid everything is? In dark times, the definition of good art would seem to be art that locates and applies CPR to those elements of what's human and magical that still live and glow despite the times' darkness. Really good fiction could have as dark a worldview as it wished, but it'd find a way both to depict this dark world *and* to illuminate the possibilities for being alive and human in it. (Burn, 2012 : 26)

Il s'agirait ainsi de faire un pas en arrière afin de poser un diagnostic. La relation entre l'ironie postmoderne et la tristesse du sujet contemporain n'est pas intuitive et demande d'être explicitée, mais nous pouvons dès à présent noter que la valorisation de l'hétérogène et le relativisme outrancier possèdent leur envers, soit la difficulté grandissante pour le sujet d'inscrire son existence dans un ensemble plus vaste qui lui permettrait de donner un sens à celle-ci, d'établir un pont solide entre l'expérience privée et l'existence collective. Cette question de l'inscription de l'individu dans le devenir de la collectivité est importante dans

l'œuvre de Wallace, puisque le solipsisme qu'il croit déceler chez ses contemporains est la conséquence directe de la généralisation de l'ironie dans le discours. Dans le même essai, Wallace fait sienne cette pensée de l'essayiste Lewis Hyde, qui relève justement du diagnostic : « Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage. » (Wallace, 1997 : 67) Ce qu'il faut retenir, c'est l'idée d'une certaine érosion de la posture ironique au fil du temps : d'une critique corrosive des réflexes interprétatifs de la communauté humaine, on aboutit à une forme de complaisance où demeure dans l'ombre la question fondamentale des valeurs partagées, question qui, soulignons-le au passage, a été reléguée au second plan, pour ne pas dire aux oubliettes lors des belles années du poststructuralisme. C'est ce problème que Wallace met en lumière lorsqu'il affirme que « Most likely, I think, today's irony ends up saying : "How totally *banal* of you to ask me what I really mean." » (Wallace, 1997 : 67) La critique de l'ironie postmoderne aboutit donc chez Wallace à la question du sens. Cette idée est cruciale puisqu'elle permet de saisir en son essence la critique wallacienne de l'ironie. Ce qui est critiqué, ce n'est pas tant l'aspect destructeur de l'ironie, sa capacité à déboulonner les idées toutes faites, que le manque qui lui est inhérent, à savoir l'affirmation du sérieux des problèmes moraux et des questions existentielles. Cette articulation entre l'impossibilité d'aborder frontalement les problèmes existentiels et l'ironie postmoderne est présente dans plusieurs des œuvres de Wallace, et si elle n'est nulle part plus importante que dans *Infinite Jest*, c'est dans un essai sur la biographie de Dostoïevski par Joseph Frank qu'elle trouve son expression la plus directe et limpide. Dans cet essai, Wallace affirme, non sans une certaine nostalgie, qu'un écrivain comme Dostoïevski était animé d'une forme de courage qui lui semble faire défaut à la plupart des écrivains de sa génération. Ce long passage, qui débute avec une apologie de l'engagement du romancier russe pour sonder l'existence humaine, se termine de façon significative sur une critique de la superficialité ambiante que Wallace croit déceler chez ses contemporains :

The big thing that makes Dostoïevsky invaluable for American readers and writers is that he appears to possess degrees of passion, conviction, and engagement with deep moral issues that we – here, today – cannot or do not permit ourselves. [...] Upon his finishing Frank's books, though, I think that any serious American reader/writer will find himself driven to think hard about what exactly it is that makes many of the novelists of our own place and time look so thematically shallow and lightweight, so morally impoverished, in comparison to Gogol or Dostoevsky (or even to lesser lights

like Lermontov and Turgenev). Frank's bio prompts us to ask ourselves why we seem to require of our art an ironic distance from deep convictions or desperate questions, so that contemporary writers have to either makes jokes of them or else try to work them in under cover of some formal trick like intertextual quotation or incongruous juxtaposition, sticking the really urgent stuff inside asterisks as part of some multivalent defamiliarization-flourish or some such shit. (Wallace, 2005 : 271)

Cette question, « pourquoi avons-nous besoin de la mise à distance ironique pour aborder les sujets les plus sérieux de l'existence? », taraude Wallace et donne forme à son œuvre. L'ironie s'étant généralisée jusqu'à devenir une institution de la culture populaire, il s'agit pour lui de s'en distancier au profit d'une posture qu'on peut désigner sommairement comme étant celle de la sincérité et de l'empathie, c'est-à-dire l'effort jugé anachronique de redonner leur pertinence à des questions le plus souvent jugées impertinentes aujourd'hui. La sincérité, pour Wallace, équivaut au courage de prendre position contre le relativisme, le cynisme et la mise à distance qui dominent selon lui l'époque contemporaine. Dans un passage qui a une valeur programmatique⁴, il décrivait ainsi les *rebelles littéraires* à venir :

The next real "rebels" in this country might well emerge as some weird bunch of *anti*-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve, anachronistic. Maybe that'll be the point. (Wallace, 1997 : 81)

De ce passage, il faut noter le renversement proposé par Wallace, à savoir qu'un certain conservatisme constitue paradoxalement pour lui une avenue valable pour *l'avant-garde* littéraire de son époque. Cette idée, que nous avons déjà rencontrée dans l'article de Jonathan Franzen « I'll Be Doing More of Same », est au cœur du changement de paradigme incarné par l'œuvre de Wallace. Ce rejet de l'ironie, on le comprend, est sans doute l'aspect le plus explicite du décalage qui existe entre la conception de la littérature de Wallace et celle qui prévaut chez les postmodernes.

⁴ Notons que cette vision des rebelles littéraires à venir s'est en partie réalisée, les propositions de Wallace suscitant l'adhésion d'un certain nombre d'acteurs du milieu littéraire américain actuel. Je reviendrai sur ce phénomène d'influence dans la dernière partie de cette thèse.

En 1983, Linda Hutcheon, l'une des théoriciennes qui a décortiqué avec le plus de finesse la postmodernité littéraire, démontrant la fine intrication des enjeux esthétiques et politiques soulevés par ce mouvement, affirmait à la suite d'Umberto Eco que l'ironie était peut-être pour les écrivains de l'époque le seul moyen d'être sérieux (le sérieux sans ironie étant, dans cette logique, une forme de naïveté). L'ironie postmoderne, selon elle, est le moyen privilégié par les auteurs afin de se montrer conscients du poids de la doxa sur les discours individuels :

Many of the foes of postmodernism see irony as fundamentally anti-serious, but this is to mistake and misconstrue the critical power of double-voicing. As Umberto Eco has said, about both his own historiographic metafiction and his semiotic theorizing, the "game of irony" is intricately involved in seriousness of purpose and theme. In fact irony may be the only way we *can* be serious today. There is no innocence in our world, he [Eco] suggests. We cannot ignore the discourses that precede and contextualize everything we say and do, and it is through ironic parody that we signal our awareness of this inescapable fact. The "already-said" must be reconsidered and can be reconsidered only in an ironic way (in Rosso 1983, 2-5) (Hutcheon, 1988 : 39).

Wallace s'emploie à démontrer que cette articulation critique entre ironie et doxa ne va plus d'elle-même puisque l'ironie participe désormais de la doxa. Cette prise de position permet de mesurer l'écart qui sépare la conception de l'ironie défendue par Wallace et celle qui prévalait dans les années 1980 lorsque, un peu à la manière d'Hutcheon, Charles Newman avançait que la pire insulte que l'on peut adresser à autrui est d'affirmer qu'il est dépourvu d'ironie :

How ironical that irony is seen as something which is "endorsable," or that it requires a "full context." We have not had a full context in some time, and the most insulting thing one can now say about another's intelligence is that it is not sufficiently ironical. Post-Modern irony "precedes resolution" by a very large measure indeed. (Newman, 1985 : 55)

Ce rapport enthousiaste à l'ironie, reconsidéré trente ans plus tard, ne manque pas de faire sourire tant il affirme *catégoriquement* un mode du discours qui, lui, est fondamentalement nourri par le doute. Ce passage importe puisqu'il montre bien comment un contexte culturel précis, en l'occurrence le postmodernisme, où une certaine pratique était valorisée (l'ironie), tend à obnubiler les agents du discours, qui sur le moment semblent persuadés de la valeur des préjugés qu'ils érigent en absolu. Comment est-il possible

d'affirmer, comme le fait Hutcheon à la suite d'Eco, que notre connaissance des discours passés doit nécessairement être reconsidérée par le filtre de l'ironie? N'est-ce pas là un préjugé? Il semble à tout le moins que ce jugement sans équivoque nous en apprend davantage aujourd'hui sur les lecteurs et la critique littéraire des années 1980 que sur l'ironie elle-même. À ce sujet, *Irony's Edge*, le livre qu'Hutcheon a consacré à l'ironie six ans après *Poetics of Postmodernism*, est fort révélateur. On y rencontre une théoricienne beaucoup plus nuancée, moins enthousiaste, comme si l'interprétation de l'ironie dans la durée lui avait permis de saisir à quel point ce type de discours, comme l'indique le titre de son essai, comporte un double tranchant qui demande que l'on demeure alerte à son sujet. C'est justement cette ambivalence constitutive de l'ironie qui l'amène à souligner que, d'un point de vue éthique, ce mode de discours a quelque chose d'impénétrable en ce qu'il se dérobe sans cesse à l'interprétation, affirmant ce qu'il rejette sans toutefois proposer de façon directe une solution de rechange. Si l'ironie permet de mettre à distance la doxa, sa façon de se dérober à toute saisie constitue elle aussi un problème :

Perhaps it is what I want to call the "edge" that irony possesses in its verbal and structural forms that makes the stakes higher here than, say, in the use of metonymy. Even situational irony (and, with it, things like the irony of fate, cosmic irony, and so on) would not seem to provoke quite the same worries (cf. Glicksberg 1969), but verbal and structural ironies seem to be either deplored or prized, depending on how and in whose interest they are seen to operate. This too makes people uneasy, for if "[i]rony's guns face in every direction" (D. J. Enright 1986 : 110), then anyone might come under fire. It is almost as though, in ethical terms, irony were inscrutable (Tittler 1984 : 20). But it might not hurt to recall that no epistemological (Kenshur 1988 : 347) or ideological (Hirst 1976 : 396-7) position is ever *intrinsically* either right or wrong, either dangerous or safe, either reactionary or progressive. And the ironic stance is no exception. (Hutcheon, 1994 : 10)

Hutcheon, en une réflexion comparable à celle de Wallace, propose par la suite que ce problème éthique posé par l'ironie réside dans sa nature, son rapport à la réalité. L'ironie, suggère-t-elle, complexifie l'énonciation et, par nature, se refuse à désambiguïser la situation ou l'interprétation dont elle est porteuse. En ce sens, l'ironie n'est pas digne de confiance, puisque sa signification se dérobe sans cesse :

This is why irony cannot be trusted (Kenner 1986 : 1152) : it undermines stated meaning by removing the semantic security of "one signifier : one signified" and by revealing the complex inclusive, relational and differential nature of ironic meaning-making. If you will pardon the inelegant terms, irony can only "complexify"; it can

never “disambiguate,” and the frustration this elicits is among the many reasons why it is difficult to treat the semantics of irony separately from its syntactics or pragmatics (Plett 1982 : 76), its circumstances (textual and contextual) or its conditions of use and reception. (Hutcheon, 1994 : 13)

Ce bref parcours permet à tout le moins d'entrevoir que le discours théorique des années 1980 était relativement enthousiaste quant aux vertus critiques de l'ironie. En un mouvement d'opposition typique de l'histoire des idées, il semble que ce ne soit plus le cas, et cela ne doit pas nous surprendre. En effet, le postmodernisme ayant systématiquement soumis au doute radical les idées faisant l'objet d'un consensus, le fait que l'ironie se retrouve aujourd'hui au banc des accusés peut être considéré comme un juste retour du balancier. À prêcher le doute, on court également le risque d'éveiller la suspicion à notre égard. L'essai de 1994 de Linda Hutcheon est symptomatique de ce mouvement de balancier. Dans tous les cas, ce qu'il est important de noter, c'est que l'ironie, dans le contexte discursif postmoderne, est étroitement liée à la notion d'ambiguïté énonciative, mais aussi au rejet unilatéral des discours consensuels. Or, on le verra, ce qui semble poindre dans l'œuvre de Wallace, et à sa suite dans tout un pan de la production littéraire actuelle aux États-Unis, c'est le besoin de réaffirmer la nécessité d'une certaine forme d'adhésion aux valeurs donnant consistance aux relations humaines. Si l'on doit nommer *l'envers* de l'ironie postmoderne, ce qui se substitue à celle-ci, c'est peut-être justement cela, la réaffirmation, en apparence banale, que les idées partagées ne sont pas nécessairement synonyme de naïveté, de myopie culturelle ou encore d'une forme d'hégémonie ou de logocentrisme.

Cette mise en contexte de la prise de position de Wallace face à l'ironie postmoderne aura aussi permis de constater qu'il existe une polarisation très forte des discours : ou bien l'on valorise l'ironie, ou bien on la rejette unilatéralement. Cela est surprenant puisqu'à bien y penser, il est extrêmement rare (pour ne pas dire que cela n'arrive jamais) de lire un texte ou de discuter avec un individu qui soit totalement dépourvu de sens de l'ironie, ou encore qui soit capable de maintenir un discours purement ironique. Ce qu'il faut comprendre, c'est que l'ambiguïté constitutive de l'ironie, sa capacité à fuir entre les filets de l'interprétation, provoque des prises de position franches. Or, du côté de la pratique, ce qu'on constate, c'est que Wallace fait dans son œuvre un usage opaque de l'ironie, la représente, la met en

situation, la déconstruit, la retourne contre elle-même, ajoutant une grande richesse aux discours polarisés portant sur le sujet. Cela invite tout naturellement à rappeler certaines précautions méthodologiques : il existe toujours un écart entre ce qu'un auteur affirme à propos de la littérature et sa pratique. Lorsqu'il s'engage dans un dialogue avec la théorie littéraire de son époque, il le fait toujours en partie afin de se situer dans le champ littéraire, positionnement qui n'échappe sans doute jamais complètement à une logique de la distinction. En grossissant le trait, en rassemblant ses prédécesseurs postmodernes dans le camp des prétendus *ironistes*, Wallace met à l'avant-plan ce qui le distingue, ou ce qu'il croit être en mesure de le distinguer de ceux-ci⁵. Au-delà des querelles théoriques ou du positionnement dans le champ littéraire, le regard que porte Wallace sur l'ironie, on le verra, repose sur un constat qui concerne la réalité de son époque. C'est parce que l'ironie s'est immiscée dans la vie de tout un chacun que Wallace s'y intéresse, et non pas simplement pour s'opposer à ses prédécesseurs. Dans ce cas comme dans d'autres, ce sont les conséquences des discours sur l'existence humaine qui intéressent cet écrivain.

2.2 L'IRONIE DANS *THE BROOM OF THE SYSTEM*

Il n'est pas simple de décrire la relation qu'entretient Wallace avec l'ironie puisqu'elle est fondamentalement ambiguë. Son évolution dans le temps porte également aux malentendus, aussi veillerai-je ici à en restituer les grandes lignes. Une image convient toutefois pour amorcer l'analyse du rôle que tient l'ironie chez cet écrivain : celle de l'ironiste en sevrage, ou d'un ironiste hanté par un rapport au réel dont il cherche à se déprendre. Car la représentation de l'ironie, chez Wallace, a comme point de départ le constat de son omniprésence, et cela induit la nécessité de demeurer aux aguets afin qu'il puisse déjouer ses propres réflexes interprétatifs. La spectralité du postmodernisme évoquée plus tôt se joue ainsi également au niveau de l'ironie, avec les tensions et les contradictions que cela implique. Ce que l'on constate de *The Broom of the System* (1987) à *Girl With Curious Hair* (1989) jusqu'à *Infinite*

⁵ Ce qui est fascinant dans cette affirmation de l'autorité auctoriale, c'est son effectivité. On le verra dans le chapitre consacré à la réception critique de l'œuvre de Wallace, il semble que la communauté interprétative, principalement universitaire, qui s'est cristallisée autour de son œuvre, se caractérise dans une large mesure par son adhésion aux propositions de Wallace.

Jest (1996), c'est d'abord une complexification du rapport que Wallace entretient avec l'ironie. Cette complexification se manifeste dans la représentation d'un monde interprété par les sujets qui y évoluent à partir d'une lorgnette ironiste, ce mode interprétatif étant mis à distance afin de servir l'élaboration d'une certaine alternative, à savoir la valorisation d'une conception de la littérature qui s'engage à aborder de front les problèmes existentiels. Une conception de la littérature, donc, qui ultimement refuse l'ironie en tant que vision du monde, au profit d'une valorisation des pouvoirs de la littérature et de sa positivité.

The Broom of the System, le roman le plus ouvertement pynchonien de Wallace, est aussi son œuvre la plus empreinte d'ironie. Ce roman, qui contient en germes plusieurs des traits qui persisteront jusqu'à trouver leur expression aboutie dans les œuvres subséquentes, à commencer par le dialogue ouvert qu'il entretient avec la théorie, demeure toutefois en marge du reste des écrits de cet auteur. La meilleure façon de décrire cet écart est peut-être de souligner ce que ce roman ne contient pas : à la différence des œuvres subséquentes, *The Broom of the System* ne cherche pas tant à mettre à distance ou à reconfigurer certains aspects des fictions postmodernistes qu'à magnifier leur expression et à s'inscrire dans leur sillon. Comme le rappelle Marshall Boswell dans son essai *Understanding David Foster Wallace*, ce dernier a décrit son premier roman comme étant « a code autobio that's also a funny little post-structural gag. » (Boswell, 2003 : 5) Cette blague post-structurale prend la forme d'une mise en scène, d'une certaine littéralisation humoristique des théories du langage de Wittgenstein et du problème du solipsisme que ces théories mettent en lumière⁶.

Outre cet aspect théorique, le roman se démarque par sa complexité narrative, mais aussi par l'accumulation de scènes grotesques qu'on y trouve. Rick Vigorous⁷, le copain du

⁶ Les références à Wittgenstein sont nombreuses dans le roman, à commencer par le titre qui évoque le soixantième développement des *Philosophical Investigations*, à propos du fait que le terme « broom » réfère tout à la fois au manche du balai et à la brosse qui se trouve à son extrémité. (Wittgenstein, 2009 : 33-34)

⁷ Le nom de ce personnage trahit l'ironie parfois enfantine qui caractérise le roman. En effet, nous apprenons rapidement que Rick Vigorous est doté d'un très petit pénis, ce qui lui cause d'énormes problèmes de confiance, problèmes qu'il cherche à résoudre avec son psychologue : « I am so tired. You are deliberately unhelpful. I have a freakishly small penis. Attendant self-esteem and security problems. I want help with them. I want to hear about Lenore and her secrets. Instead I hear Olaf

personnage principal, une dénommée Lenore Stonecipher, est éditeur à la maison d'édition Frequent and Vigorous. Ce personnage devient rapidement, entre autres choses, un prétexte pour parsemer le récit principal de sous-récits. C'est-à-dire que Rick, lorsqu'il se trouve au lit avec Lenore, raconte les histoires des manuscrits refusés par sa maison d'édition⁸. Ces histoires, toutes hautement grotesques et improbables, fragmentent le roman de Wallace, en plus de donner à Rick l'occasion de briller auprès de Lenore, qu'il n'arrive pas à satisfaire autrement. Cette incapacité de Rick, et l'insécurité qui en découle, devient pour Wallace le moyen de mettre en scène, de façon ironique, le problème du solipsisme, le fait que les humains seraient toujours d'un certain point de vue radicalement seuls, en ce sens qu'il est logiquement impossible d'être *connecté* à un autre être humain, de partager sa subjectivité. Tout se passe comme si Wallace littérialisait ce constat philosophique et y trouvait un prétexte pour développer des scènes humoristiques. Loin de la démarche empathique qu'il privilégiera dans ses œuvres subséquentes, Wallace utilise le personnage de Rick comme fonction humoristique, et celui-ci est souvent un simple prétexte pour créer des blagues qui s'inscrivent dans un arrière-plan théorique. Ainsi, l'incapacité dans laquelle se trouve Rick Vigorous de faire l'amour à Lenore, en vertu de la taille de son sexe, devient une façon d'écrire à propos de la frontière qui sépare les Sujets, confinés à leur propre subjectivité. Lors d'un de leurs nombreux moments tendus, Rick l'affirme sans détour à Lenore :

"[I'm] sexually intrinsically inadequate, Lenore, let's please both explicitly face it, for once. I cannot possibly satisfy you. We cannot unite. The Screen Door of Union is for me unenterable. All I can do is flail frantically at your outside. I cannot be truly inside you, close enough only for the risk of pregnancy, not true fulfillment. Our being together must leave you feeling terribly empty. Not to mention of course more than a little messy." (Wallace, 1987 : 286)

Sans tenir compte du fait que la fin de cet extrait confirme à quel point les malheurs de Rick Vigorous servent des fins humoristiques dans le roman, notons que ce passage offre une certaine littérialisation ironique du constat théorique stipulant l'impossibilité de rencontre

Blentner and membranes. Help me with my penis, Jay. Do something useful and help me with my penis. » (Wallace, 1987 : 137) À cet écart ironique entre le nom et les problèmes personnels de Rick, s'ajoute le nom de la maison d'édition qu'il a fondée et qui s'avère une bien piètre compensation de sa situation : Frequent and Vigorous (Wallace, 1987 : 43)

⁸ Ces manuscrits proviennent d'étudiants en création littéraire. Rick souligne que les textes de ces étudiants sont toujours tristes, ce qu'il trouve inquiétant. (Wallace, 1987 : 104)

intersubjective authentique. Cette idée est filée tout au long du roman, par exemple lorsque Lenore discute avec son psychologue, qui se trouve aussi être le psychologue de Rick, celui-ci étant en quelque sorte l'interface permettant à ce couple de communiquer, ce qu'ils sont incapables de faire seuls⁹. Celui-ci affirme par exemple à Lenore que

Rick knows he must forever remain an Other to you. Rick knows the meaning of membrane. Rick is like a sperm without a tail. An immobilized sperm in the uterus of life. Why do you think Rick is so desperately unhappy? What do you think he means by the Screen Door of Union? (Wallace, 1987 : 332)

Lorsque Lenore objecte à son psychologue que Rick l'aime, celui-ci répond qu'il s'agit de l'amour parasitaire d'un être possessif. Ce motif de la vacuité des relations humaines et de la manipulation, ici traité avec légèreté, sera investi beaucoup plus sérieusement dans les œuvres ultérieures, particulièrement dans le recueil *Brief Interviews With Hideous Men* (1999), qui en fera son thème principal : « "It's a sucking love, Lenore. An inherently unclean love. It's the love of a flabby, unclean membrane, sucking at an Other, to dirty. Dirt is on this membrane's mind. It wants to do you dirt." » (Wallace, 1987 : 333)

Ce jeu ironique sur la frontière séparant les sujets s'inscrit dans l'intrigue globale du roman. L'arrière-grand-mère de Lenore Stonecipher, elle-même nommée Lenore Stonecipher, a disparu mystérieusement de la résidence pour personnes âgées où elle vit. On apprend que Lenore est très proche de son arrière-grand-mère, qu'elle visite plusieurs fois par semaine. Ces visites sont l'occasion de discussions qui peuvent s'étendre sur plusieurs heures, où l'aïeule transmet à sa petite-fille sa passion pour la philosophie de Wittgenstein, dont elle a été l'élève à Cambridge dans les années 1920. (Wallace, 1987 : 63) À ce propos, Rick croit que l'arrière-grand-mère corrompt sa petite-fille et lui cause du tort. En une sorte d'ironie

⁹ Au début du roman, Rick affirme que selon lui, le docteur Jay est incompetent, mais qu'il continue tout de même ses sessions hebdomadaires puisque ce dernier ne respecte pas l'éthique de sa profession et lui raconte tout ce que Lenore lui confie lors de ses propres séances d'analyse : « [...] one of Dr. Jay's redeeming qualities, and certainly the chief reason why I continue to see him in the face of mounting evidence of major incompetence, is the fact that he is also completely unethical and an incorrigible gossip who tells me all of what Lenore tells him. All of it. » (Wallace, 1987 : 60-61)

méta-discursive, il décrit Lenore comme étant un jeu dont il faut découvrir les règles, référant sans même le savoir aux *jeux de langage* wittgensteinien¹⁰ :

Lenore has the quality of a sort of game about her. There. Since that makes very little sense it may be right. Lenore soundlessly invites one to play a game consisting of involved attempts to find out the game's own rules. How about that. The rules of the game are Lenore, and to play is to be played. Find out the rules of my game, she laughs, with or at. (Wallace, 1987 : 72)

On le comprend à la lecture de ce passage, Wallace cherche dans ce roman à représenter, de façon concrète, certaines propositions abstraites qui l'intéressent dans les *Recherches Philosophiques* de Wittgenstein. L'idée selon laquelle il n'existe pas de langage privé, qui représente, pourrait-on dire, une tentative pour réfuter le solipsisme, ne résout toutefois pas le problème de la solitude ontologique de l'humain, dans la mesure où la compréhension des règles langagières qui permettraient l'établissement de liens, et ultimement d'une communauté langagière (ne serait-ce qu'entre deux individus, comme c'est le cas avec Rick et Lenore) n'est jamais assurée. On retrouve ici l'une des idées les plus persistantes dans l'œuvre de Wallace, mais celle-ci s'inscrit dans un contexte d'abord et avant tout ironique. Pour bien comprendre en quoi le traitement du problème du solipsisme est ironique dans ce roman, il est nécessaire de se rappeler que l'ironie postmoderne a souvent été pensée comme étant une pratique de la mise à distance. Dans l'extrait cité précédemment où Wallace vante la biographie de Dostoïevski écrite par Joseph Frank, il était question de la façon avec laquelle la littérature contemporaine aborderait de biais, par la mise à distance, les convictions profondes et les questions les plus désespérées, trahissant une certaine réticence à aborder ces problèmes, et peut-être même la peur du ridicule qui leur est associée. Le premier roman de Wallace, pourrait-on arguer, ne procède pas autrement, les problèmes sérieux étant abordés par Wallace entre guillemets, de façon décalée, davantage pour le plaisir de jouer avec des notions philosophiques que dans l'espoir d'apporter ne serait-ce qu'un peu d'eau au moulin.

Une scène est en mesure de nous éclairer davantage sur le rapport ironique que Wallace développe avec la notion de communauté langagière dans son roman. Cette scène illustre le

¹⁰ Dans ses *Philosophical Investigations*, Wittgenstein développe le concept de jeu de langage afin d'étudier le fonctionnement du langage. Pour comprendre l'usage adéquat d'un mot dans une langue, il faut connaître les règles qui donnent forme à cette langue. (Wittgenstein, 2009 : 8)

versant le plus vain, le plus mensonger des conventions langagières humaines, et propose que les locutions figées, les formules toutes faites, plutôt que de faciliter la communication entre les individus, trahissent en quelque sorte leur solitude radicale. Nous apprenons que Lenore possède un perroquet. La description de ce perroquet, qui se nomme Vlad the Impaler¹¹, a tôt fait de l'inscrire dans l'esprit global du roman, qui déploie différentes déclinaisons du narcissisme et du solipsisme humain. En fait, le perroquet devient sous la plume de Wallace une véritable figure¹² du solipsisme :

A bird named Vlad the Impaler, who spent the bulk of his life hissing and looking at himself in a little mirror hanging by a string of Frequent and Vigorous paperclips in the iron cage, a mirror so dull and cloudy with Vlad the Impaler's own bird-spit that Vlad the Impaler could not possibly have seen anything more than a vague yellowish blob behind a pane of mist. Nevertheless. A bird that very occasionally and for a disproportionate ration of seed could be induced to stop hissing and emit a weird, extraterrestrial "Pretty boy." A bird that not infrequently literally bit the hand that fed it, before returning to dance in front of its own shapeless reflection, straining and contorting always for a better view of itself. (Wallace, 1987 : 96)

Le fait que ce perroquet surgisse dans le roman me semble particulièrement significatif, puisque, comme chacun sait, cet oiseau est reconnu pour ses capacités à imiter le langage humain. Il devient ainsi chargé d'une signification susceptible d'illuminer l'ensemble du roman, ou en tout cas d'en infléchir l'interprétation comme s'il représentait de façon métonymique les humains de son entourage. C'est en cela que Vlad the Impaler doit être considéré comme une figure du solipsisme. Incarnation d'un problème abstrait, il surgit dans le roman comme une énigme qui met en marche l'interprétation. Lorsque Lenore arrive à l'appartement pour prendre une douche et se changer, elle est surprise par Vlad the Impaler,

¹¹ Vlad the Impaler est le surnom dont a été affublé Vlad III Basarab, personnage historique qui aurait inspiré Bram Stoker lors de la création de *Dracula*. Le nom du perroquet, loin d'être innocent, insiste sur la propension de cet oiseau à ce nourrir des paroles des êtres qui l'entourent. De plus, le perroquet est associé à la solitude du sujet moderne depuis *Robinson Crusoe*, qui apprend à un perroquet à dire « *Poor Robin Crusoe* » (Defoe, 2008 : 121).

¹² J'utilise ici le concept de figure tel que défini par Bertrand Gervais : « La figure est une énigme; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation. » (Gervais, 2007 : 16-17)

soudainement très loquace. En fait, il débite une série de phrases complètes, ou, pour être plus précis, une série de phrases toutes faites :

"I have to do what's right for me as a person." [...] Women need space, too. [...] You're sweet, but that kind of talk can lead exactly nowhere. [...] My feelings for you *are* deep. I've never claimed they're not. [...] There are lots of pretty girls in the world, Clinty, you're just so incredibly *serious*. [...] Anger is a natural release, let it out. [...] You can't hold me to promises I didn't make. [...] I just don't know what you mean by love. Tell me what you mean by that word. [...] You can't hold me to promises I didn't make!" (Wallace, 1987 : 97-99)

Évidemment, Lenore est surprise par ce qu'elle entend. Lorsqu'elle demande à Candy de venir observer ce qui se passe, celle-ci affirme que Vlad récite les phrases qu'elle était en train de répéter et qu'elle dira le soir même à son copain Clint, alors qu'elle rompra avec lui : « "Hey, that's what I was just saying," Candy said, looking at Vlad the Impaler. [...] "I was rehearsing what to say to Clint tonight, tonight I'm going to break up with him, I decided. I was in here practicing while I waited for you." » (Wallace, 1987 : 97) Dans cette scène, le discours tenu par le perroquet occupe bien évidemment une fonction métadiscursive, et si Vlad a pris l'habitude de se contempler dans le miroir en disant « Pretty boy », il faut comprendre que ce comportement naît, tout comme ses paroles, d'une forme de mimétisme. Inversement, cette scène où Vlad répète les phrases que Candy était elle-même en train de répéter laisse deviner que, d'une certaine façon, les humains agissent aussi comme des perroquets dans le roman. Or, dans un moment aussi sérieux qu'une rupture amoureuse, il est nécessaire de se questionner sur la signification de ces formules toutes faites. La parole, moyen par excellence pour communiquer nos sentiments, et plus largement notre subjectivité, est représentée ici dans tout ce qu'elle a de plus artificiel, et loin de permettre une rencontre authentique, une compréhension mutuelle, elle sert des visées rhétoriques où l'apparence se substitue à l'être. D'une certaine façon, Vlad peut être considéré comme le perroquet d'un perroquet, en ceci que, tout comme lui, Candy ne pense pas réellement ce qu'elle dira à Clint le soir-même : il s'agit de formules de circonstance, une façon de dorer la pilule afin que leur rupture se fasse sans heurts. Les paroles qu'elle choisit ne correspondent pas à la réalité de ses sentiments, mais plutôt aux effets qu'elle cherche à produire.

Ce qu'il faut saisir, c'est que *The Broom of the System* fonctionne bel et bien comme une blague langagière portant sur la question philosophique, fondamentale pour Wallace, de la frontière qui se dresse entre les sujets humains. Le fait que la ligne téléphonique de Frequent and Vigorous soit défectueuse, et que ses secrétaires reçoivent désormais des appels destinés à d'autres compagnies (dotées de nom humoristique comme Bambi's Den of Discipline, apparemment un lieu de rencontres sadomasochistes), est un exemple parmi tant d'autres de la précarité de la communication entre les personnages de ce roman (Wallace, 1987 : 47). Toutefois, c'est avec le personnage de Norman Bombardini, le propriétaire de l'immeuble où se trouve les bureaux de Frequent and Vigorous, que l'inflation ironiste de ce roman atteint des sommets, celui-ci faisant basculer momentanément le récit dans l'allégorie caricaturale. Lors d'un souper en tête à tête au restaurant, Lenore et Rick aperçoivent Norman se faire servir une montagne de steaks :

"Look at what the waiter's bringing."

"Good Lord."

"There is just no way someone can eat all that."

"Poor Norman."

"Oh, that's sick. He could at least wait till the waiter put it on the *table*."

"Must be really hungry."

"Nobody's that hungry. And did he just try to bite the waiter? Was that an attempted bite?"

"Must be the light in here."

"He's really making a mess."

"I've never seem him like this."

"He's getting juice on the people at the other tables. That lady just put her napkin on her head!" (Wallace, 1987 : 86)

À ce moment du récit, le lecteur connaît le projet de Norman, qui a eu une discussion un peu plus tôt avec le serveur du restaurant. Lorsque ce dernier refuse de lui servir neuf steaks, prétextant qu'un repas aussi copieux pourrait mettre sa vie en danger, Norman se fâche et lui explique qu'il souhaite engloutir le monde entier afin d'abolir la différence entre son intériorité et ce qui lui est extérieur. Encore une fois, nous retrouvons la question du sujet et de sa relation au monde, Norman optant toutefois pour une solution particulièrement radicale :

Tonight I will eat. Hugely, and alone. For I am now hugely alone. I will eat, and juice might very well spurt into the air around me, and if anyone comes too near, I will gnarl and jab at them with my fork – like *this*, see?" [...] "Run for your very life. Fetch

something to placate me. I'm going to grow and grow, and fill the absence that surrounds me with the horror of my own gelatinous presence. Yin and Yang. Ever growing, waiter. Run!" (Wallace, 1987 : 83)

Ce passage est important puisque malgré le parti pris humoristique de l'auteur, on y sent poindre le thème de la solitude. Confronté à sa solitude radicale, Norman foment le projet absurde d'annihiler l'extériorité, de sorte qu'il serait, non plus uniquement le centre du monde, tel un sujet narcissique, mais bel et bien le monde lui-même, l'Un libéré de l'Autre. On retrouve ici, traité avec ironie, le négatif de la solution qui consiste à chercher à plaire aux autres, à les séduire. Norman refuse le jeu de la séduction, incarné ici par ce qu'il nomme la philosophie Weight Watchers, parce qu'il juge cette solution imparfaite, insatisfaisante :

Weight Watchers holds as a descriptive axiom the transparently true fact that for each of us the universe is deeply and sharply and completely divided into for example in my case, me, on one side, and everything else, on the other. This for each of us exhaustively defines the whole universe, Vigorous. The whole universe. Self and Other. [...] Weight Watchers and their allies would have us systematically decrease the Self-component of the universe, so that the great Other-set will be physically attracted to the now more physically attractive Self, and rush in to fill the void caused by that diminution of Self. Certainly not incorrect, but just as certainly only *half* of the range of valid solutions to the full-universe problem. [...] "Yes. I plan to grow to infinite size." [...] "Yes and tonight Project Total Yang begins. I am going to grow and grow and grow. (Wallace, 1987 : 90-92)

Ce passage contient en creux, par-delà son ironie manifeste, le constat plus sérieux qui consiste à admettre que la solitude du sujet est radicale et sans issue. Comme nous le verrons plus tard lorsque j'aborderai la question de la transitivité de la littérature et du questionnement de son effectivité potentielle, la solitude du sujet donne lieu dans l'œuvre de Wallace à une mise en scène tragique des limites de la littérature, l'auteur se débattant constamment entre l'envie de croire à la possibilité qu'elle offrirait de partager l'expérience, et l'impossibilité dans laquelle se trouve le langage de briser le mur qui se dresse entre les humains. Cet extrait, tout en abordant cette vision du monde, contourne le problème en le tournant en dérision. Ce n'est que plus tard, dans *Girl With Curious Hair* puis dans *Infinite Jest*, que Wallace s'attaquera sérieusement aux problèmes qui ont été identifiés dans *The Broom of the System*. Ce roman, lu à la lumière des œuvres ultérieures, permet de mieux saisir ce que Wallace entend lorsqu'il évoque les limites de l'ironie et de la mise à distance. *The Broom of the System*, en abordant ironiquement le solipsisme humain, pose un constat, certes, mais ne

propose pas de discours productif à son sujet. Pour Wallace, il s'agira dans les œuvres subséquentes de dépasser le simple constat en abordant de front cette question du solipsisme et en cherchant à situer la littérature au cœur de l'équation. Si ses contemporains souffrent de solitude comme il le croit, alors il s'agit pour Wallace de demander à la littérature ce qu'elle peut pour ces gens.

2.3 *GIRL WITH CURIOUS HAIR* : METTRE L'IRONIE À DISTANCE

Le recueil de nouvelles *Girl With Curious Hair* (1989) apparaît dans l'œuvre de Wallace comme un moment de transition entre l'ironie mordante de son premier roman et l'exploration d'alternatives énonciatives qui caractérise *Infinite Jest* et les textes subséquents. Dans ce recueil, Wallace opère pour la première fois un examen critique de l'ironie, cherche à mesurer ses effets, à vérifier si cette pratique typiquement postmoderne est récupérable et cherche également à représenter comment le discours ironique qu'il croit déceler dans la culture populaire a un impact sur la vie des gens. Deux textes témoignent d'une conscience plus aiguë des problèmes posés par l'ironie contemporaine, et s'attaquent à certaines conceptions esthétiques jugées insatisfaisantes par Wallace. La façon typiquement wallacienne de formuler le problème de l'ironie y trouve sa première expression fictionnelle, la vision ironiste du monde y étant mise à distance, ce qui n'était pas le cas avec *The Broom of the System*. Cette mise à distance s'exprime de deux façons distinctes. La première, dans la nouvelle éponyme « *Girl With Curious Hair* », utilise une tonalité ironique pour ridiculiser, et ultimement invalider une posture littéraire *rivale*, c'est-à-dire celle des écrivains du Brat Pack. À l'inverse, la nouvelle « *My appearance* » offre un regard plus nuancé sur l'ironie, en une approche qui consiste à mettre en scène l'indétermination inhérente à la vision ironiste du monde, d'abord pour la dénoncer, mais aussi afin d'en observer la mécanique. Dans les deux cas, c'est la prégnance de l'ironie dans l'expérience du sujet qui est mise en évidence.

« *Girl With Curious Hair* » témoigne d'une tendance qui se confirmera dans *Infinite Jest*, celle qui consiste à utiliser l'ironie comme procédé afin de critiquer la posture détachée, la vision ironiste du monde que Wallace reproche à plusieurs de ses contemporains. Il y a là une distinction importante à faire, sur laquelle je reviendrai, entre un usage rhétorique de l'ironie

et la vision ironiste du monde. À ce sujet, il faut se rappeler son aversion pour les textes du Brat Pack littéraire, qui vivait en 1989 ses heures de gloire¹³. C'est donc dans le contexte particulier de l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains que s'inscrit cette nouvelle. Nettement satirique, celle-ci grossit certains des traits les plus typiques de l'esthétique du Brat Pack afin d'en suggérer la vacuité. La nouvelle met en scène Sick Puppy, le narrateur, et ses amis punks sous l'influence du LSD qui assistent à un concert de Keith Jarrett au Concert Hall de la ville d'Irvine, en Californie. On peut observer dès les premières pages le parti pris parodique de Wallace, qui vise clairement à dénoncer le nihilisme qui informe selon lui la prose d'Ellis. Ainsi, Wallace reprend la technique d'écriture d'Ellis qui consiste à décrire ses personnages en mentionnant les marques de vêtements et de divers produits auxquels ils s'identifient, mais aussi en établissant clairement le détachement du narrateur face à la réalité qu'il décrit. Après avoir remarqué que son ami Mr. Wonderful sent mauvais, Sick Puppy décrit longuement son eau de toilette favorite :

I wear English Leather Cologne which keeps me smelling very attractive at all times. English Leather is the men's cologne with the television commercial in which a very beautiful and sexy woman who can play billiards better than a professional makes the assertion that all her men wear English Leather or they wear nothing at all. I find this woman very alluring and sexually exciting. I have the English Leather Cologne commercial taped on my new Toshiba VCR and I enjoy reclining in my horsehair recliner and masturbating while the commercial plays repeatedly on my VCR. Gimlet has observed me masturbating while I watch the English Leather Cologne commercial and she agrees that the woman is very alluring and states that she would like to lick the woman's vagina for her. Gimlet is a bisexual who is keen as anything on oral sex. (Wallace, 1989 : 55-56)

Ce passage est porteur d'une critique du matérialisme décadent auquel s'abandonnent souvent les personnages d'Ellis, à tout le moins ceux de ses deux romans parus à l'époque où Wallace publie ce texte, soit *Less Than Zero* (1985) et *The Rules of Attraction* (1987). Il peut être mis en parallèle avec le type de narration détachée privilégiée par Ellis, où la

¹³ Les deux membres les plus célèbres du Brat Pack sont sans contredit Bret Easton Ellis et Jay McInerney. Le premier roman de ce dernier *Bright Lights, Big City* (1984) a été accueilli favorablement par la critique de l'époque, tout comme le premier roman de Bret Easton Ellis, *Less Than Zero* (1985). Ces deux romans représentent bien l'esprit de cette nouvelle génération écrivant à propos de la jeunesse désabusée des grandes villes américaines des années 1980. C'est à leur esthétique minimaliste et à leur regard jugé nihiliste que Wallace s'attaque.

superficialité et la vacuité de l'existence des personnages semblent aller de soi et participent activement au style littéraire si caractéristique de cet écrivain.

Dans sa nouvelle, Wallace amplifie l'effet de vacuité existentielle présent dans l'œuvre d'Ellis. Il s'agit ni plus ni moins que d'une prise de position face au réalisme minimaliste défendu par le Brat Pack. Comme le suggère Marshal Boswell dans son essai *Understanding David Foster Wallace*, Ellis parsème ses écrits de références à la culture populaire de son époque afin de représenter de façon réaliste sa superficialité. Wallace utilise lui aussi cette technique. Cependant,

Wallace's work takes the next step. He *parodies* the use of up-to-the-minute pop culture references in order to show that even *this* technique, really a late variation on the Coover and DeLillo strategy¹⁴, is itself a construction, perhaps even a symptom of the very problem such work is trying to diagnose. (Boswell, 2003 : 66)

Ce procédé auquel Wallace s'attaque en le parodiant, répété maintes fois dans la nouvelle (voir par exemple la description des cheveux de tous les personnages, Wallace, 1989 : 59), devient rapidement redondant : Sick Puppy décrit longuement les objets qu'il aime, mais il le fait pour le simple plaisir d'énoncer les sources de son bonheur. La satire de Wallace pointe vers l'angle mort de la prose d'Ellis : les descriptions des divers objets que les personnages chérissent, de même que le récit de leur vie alternant entre la consommation de drogues et la débauche sexuelle masquent un vide existentiel. Le constat, s'il est banal en soi, demeure important pour saisir la critique de Wallace puisque, selon lui, comme nous l'avons vu précédemment, un écrivain comme Ellis ne fait qu'accomplir la moitié de la tâche qui incombe à l'écrivain. Alors que son écriture repose sur la description de la vie du sujet contemporain aliéné, sans profondeur, Wallace avance que la littérature devrait également être ce lieu où l'on cherche à comprendre comment il est possible, malgré tout, de vivre *humainement* dans ce contexte réifiant. Ainsi, selon Wallace, la démarche d'Ellis est invalide puisqu'elle représente une forme de complaisance dans l'état actuel des choses, ce qui revient à dire que son projet est nihiliste. C'est précisément sur cet aspect que porte l'ironie de « Girl With Curious Hair ». Le personnage de Sick Puppy est particulièrement instructif à cet égard.

¹⁴ Boswell a fait référence un peu plus tôt à *The Public Burning* et à *Libra* comme étant des romans mettant en scène l'histoire contemporaine comme construction mythique.

Comme le note justement Boswell, « He is Ellis's flat, inhuman WASP personified. And like all of Ellis's protagonists, Sick Puppy is rich, privileged, and vapid. » (2003 : 80) Sa façon de décrire des horreurs comme allant de soi est l'expression hyperbolique du sujet solipsiste incapable de ressentir la moindre empathie envers son entourage. Ainsi, il décrit d'innombrables fois sa propension à brûler avec un briquet ses partenaires sexuels (Wallace, 1989 : 61). Il retire aussi énormément de fierté à travailler pour un cabinet d'avocat qui défend les compagnies ayant vendu des objets défectueux, voire dangereux à des consommateurs :

I am an extremely effective corporate liability trouble shooter because I enjoy a challenge very much and enjoy jumping in there with the old Corps spirit and licking the competition! I am especially pleased and challenged in my career when it really happens that a manufacturer's product has a bug and has injured a consumer, because then it is even more challenging to try to convince a jury or a jurist that what really happened didn't really happen and the manufacturer's product did not injure the consumer. It is more challenging still when the consumer is right there at the proceedings and is injured, for a jury tends often to feel sorry for an injured person, especially if the person is a racial minority and has swarms of small children, as racial minorities when they appear in court tend to. (Wallace, 1989 : 65)

On le comprend, la nouvelle de Wallace joue sur le décalage entre la réalité décrite et l'absence d'investissement émotionnel du narrateur. De fait, le prétendu bonheur de Sick Puppy est rendu possible par son incapacité à mesurer les conséquences de ses actions sur les autres. Il s'agit du bonheur solitaire d'un enfant seul dans une chambre pleine de jouets. Dans un passage crucial où Cheese, sous l'influence du LSD, demande à Sick Puppy comment celui-ci est parvenu à être si heureux, on peut observer à quel point Sick Puppy est radicalement incapable de concevoir une forme de bonheur partagé :

I patiently explained to Cheese once more about my great amount of income and clothing and fine home entertainment products, however Cheese shook his predominantly bald head and claimed that he meant a different word by the word happy which he had groped for. I wish to know why you are so *happy*, he said. After he kept asking me why I was happy he asked me if I loved Gimlet. **I put the arm of my new sportcoat around Cheese's leather shoulders** and informed him that Gimlet was aces in my book, and that on many occasions I was made happy by Gimlet because she fellated me and gave me pleasurable orgasms, and allowed me to burn parts of her body. (Wallace, 1989 : 70. Je souligne.)

La description des objets, dans ce passage, touche la cible d'une façon particulièrement convaincante, Ellis faisant un usage immodéré de ce type de descriptions où les objets se substituent aux sujets auxquels ils appartiennent. Dans le passage souligné, où les manteaux oblitérent les sujets qui les portent comme s'ils formaient une véritable coquille vide, nous avons la nette impression que le sujet s'estompe, comme si les objets chéris par Sick Puppy, le plaisir qu'ils lui procurent, annihilait sa propre humanité. Ainsi, l'usage de l'ironie, dans « *Girl with Curious Hair* », sert la mise en place du projet littéraire de Wallace en critiquant la passivité du réalisme catatonique qu'il croit déceler dans l'œuvre d'Ellis. Toutefois, il faut préciser que cette nouvelle s'inscrit dans l'ensemble du recueil comme un contrepoint, une charge ironique dont la fonction principale est de pointer ce contre quoi Wallace cherche à écrire¹⁵. Cette façon de retourner la mise à distance contre elle-même, qui est typique de l'œuvre ultérieure de Wallace, témoigne de toute l'ambiguïté du projet de cet auteur. Elle permet en tout cas de prendre conscience de certaines précautions méthodologiques nécessaires à l'interprétation de ses textes. Plutôt que de simplement identifier des moments ironiques afin de conclure que cet auteur est ironiste, il s'agit d'identifier contre qui ou contre quoi cette ironie est dirigée. Ce que l'on constate, et cela est frappant dans « *Girl with Curious Hair* », c'est que l'ironie et la mise à distance fonctionnent souvent chez Wallace selon une logique du renversement; c'est parce qu'il juge qu'Ellis se contente de décrire et de mettre en scène la décadence humaine sans chercher à y remédier que Wallace ironise à son sujet. Autrement dit, Wallace utilise la mise à distance ironique, mais il le fait pour souligner à grands traits la posture distanciée d'Ellis. On se retrouve donc devant une situation énonciative paradoxale où la mise à distance ironique, en servant une critique de la mise à distance, propose en creux une conception plus engagée, ou en tout cas moins passive de la littérature. Évidemment, le résultat d'une telle démarche est incertain, puisque l'on pourrait bien arguer que la charge de Wallace est tout aussi improductive que l'œuvre d'Ellis lui semble l'être. Toutefois, il faut noter que l'usage de l'ironie est ponctuel dans le recueil et ne

¹⁵ Cette façon d'inscrire sa démarche dans un débat d'idées où certaines conceptions littéraires sont rejetées explicitement est typique chez Wallace. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles ses œuvres suscitent à ce point aujourd'hui l'adhésion de la critique. En prenant position de façon aussi franche, Wallace invite en quelque sorte la critique à choisir son camp. Comme nous le verrons dans le dernier chapitre de cette thèse, il appert que plusieurs ont choisi le camp de Wallace, relayant par la même occasion sa remise en question de certains des présupposés les plus tenaces du postmodernisme et du poststructuralisme.

constitue pas une posture généralisée. Il s'agit là de la distinction la plus importante pour saisir le traitement de l'ironie dans l'œuvre de Wallace, c'est-à-dire la différence entre un usage rhétorique de l'ironie et l'ironie comme vision du monde. À ce propos, la nouvelle « My Appearance » permet de mieux saisir comment l'ironie doit ici être contextualisée afin que l'on puisse saisir sa fonction dans le projet global de Wallace.

Cette nouvelle met en scène le passage d'Edilyn, une actrice dans la quarantaine, au talk-show de David Letterman. Interprétée rétrospectivement à la lumière de son célèbre essai « E Unibus Pluram », mais aussi de son entretien avec Larry McCaffery, cette nouvelle s'inscrit dans un programme très clair. En effet, Wallace a décrit David Letterman comme étant « "the archangel" of contemporary irony » (Burn, 2012 : 80), et expliquait comment Letterman était l'exemple parfait de la généralisation de l'ironie dans le discours. Comme le synthétise très bien Boswell, pour Wallace,

Late Night with David Letterman is a late-night television talk show that generates humor by parodying the conventions of the light-night television talk show, the same way John Barth writes "novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitate the form of the Author. (Boswell, 2003 : 95)

Or, cette appropriation de la distanciation critique telle que la pratiquait John Barth par un représentant des médias de masse a quelque chose de retors, suggère la nouvelle de Wallace, puisque c'est désormais la sphère médiatique, jadis objet de distanciation critique, qui pratique désormais cette mise à distance d'elle-même, court-circuitant ainsi toute critique venant de l'extérieur.

La nouvelle joue donc, comme son titre ambigu l'indique, sur la frontière ténue qui sépare l'être et le paraître à la télévision, dans la mesure où les actants télévisuels comme David Letterman jouent avec les codes télévisuels, de sorte que cette moquerie devient parfois la substance même du message véhiculé, dans une logique circulaire du pur divertissement. En effet, le terme « appearance » du titre renvoie à la fois à un acte de présence et à l'apparence. Ainsi, très tôt dans le texte, Edilyn nous apprend que son mari craint David Letterman comme la peste, puisque celui-ci est passé maître dans l'art de ridiculiser ses invités :

My husband, whose name is better known inside the entertainment industry than out of it, was anxious : he knew and feared Letterman; he claimed to know, for a fact that Letterman loved to savage female guests, that he was a misogynist. It was on Sunday that he told me he felt he and Ron and Ron's wife Charmian ought to prepare me to handle and be handled by Letterman. (Wallace, 1989 : 1975)

Rudy, le mari d'Edilyn, veut la préparer à gérer son entretien avec Letterman, puisqu'il considère ce dernier comme un maître du discours, un homme capable de tout tourner en dérision. L'expression « to handle and by handled by Letterman » laisse deviner l'un des problèmes causés par l'interlocution ironique : selon la logique défendue par Wallace, il semble que celle-ci puisse rapidement devenir un cercle vicieux, puisque le seul moyen de parer une charge ironique, selon le mari d'Edilyn, est de réagir en montrant clairement que l'on est dans le coup, que l'on saisit l'ironie et qu'on la partage. Rudy craint par exemple que Letterman ridiculise sa femme à cause de la publicité de saucisses à laquelle elle a participé récemment. Toutefois, Edilyn ne partage pas l'appréhension de son mari et souhaite demeurer authentique et sincère lors de l'entrevue. Sa façon de voir les choses laisse présager un autre moyen de désamorcer l'ironie de Letterman, c'est-à-dire en restant elle-même et en s'assumant telle qu'elle est. C'est pourquoi elle affirme à Rudy que, malgré ses appréhensions :

"I don't see this dark fearful thing you seem to see in David Letterman," I told him. "The man has freckles. He used to be a local weatherman. He's witty. But so am I, Rudy." I did want a Xanax. "We both know me. I'm an actress who's now forty and has four kids, you're my second husband, you've made a successful career change, I've had three dramatic series, the last two have been successful, I have an Emmy nomination, I'm probably never going to have a feature-film career or be recognized seriously for my work as an actress." I turned in the back seat to look at him. "So so *what*? All of this is known. It's all way out in the open already. I honestly don't see what about me is savageable." (Wallace, 1989 : 179)

En confrontant la vision de Rudy et celle d'Edilyn, on comprend que la nouvelle de Wallace met en place une dialectique de l'être et du paraître, et que l'ironiste, d'une certaine façon, s'oppose à la sincérité en refusant d'affirmer directement ce qu'il pense ou ce qu'il est. La conception de l'ironie dont Wallace trace les contours dans cette nouvelle renoue ainsi en quelque sorte avec l'origine du terme grec qui était utilisé pour décrire un être fuyant, préférant esquiver les problèmes que de les affronter. Comme le rappelle D. C. Muecke dans son essai sur l'histoire du concept d'ironie,

Eironeia is first recorded in Plato's *Republic*. Applied to Socrates by one of his victims, it seems to have meant something like "a smooth, low-down way of taking people in." For Demosthenes an eiron was one who evaded his responsibilities as a citizen by pretending unfitness. For Theophrastus, an eiron was evasive and non-committal, concealing his enmities, pretending friendship, misrepresenting his acts and never giving a straight answer. (Muecke, 1982 : 15)

Lorsque Edilyn affirme son désir de prendre un demi-comprimé de Xanax afin d'être à la fois vive et décontractée, Rudy lui réplique que l'important n'est pas *d'être* vive et décontractée, mais de *paraître* l'être (Wallace, 1989 : 181). Ron, l'ami de Rudy qui doit aider Edilyn dans sa préparation, renchérit en rejetant ses prétentions à la sincérité comme étant naïves : « "Sincerity is out," Ron said. "The joke is now *on* people who're sincere. [...] That's the cardinal sin on Late Night. That's the Adidas heel of every guest that he mangles." » (Wallace, 1989 : 182) Au contraire, il insiste qu'il s'agit de convaincre les gens qu'Edilyn est *hype*, qu'elle sait reconnaître les clichés et les tourner en dérision : « "Make sure you're seen as making fun of yourself, but in a self-aware ironic way." [...] "Act as if you knew from birth that everything is clichéd and hyped and empty and absurd, and that that's just where the fun is." » (Wallace, 1989 : 183)

Lorsque le moment de l'entrevue arrive, Edilyn se retrouve, à cause de l'insistance de son mari, avec un micro caché au creux de son oreille afin que celui-ci puisse lui suggérer des répliques en temps réel. Si elle ignore la plupart du temps les conseils qu'il lui donne lors de l'entrevue, il semble toutefois qu'elle ne parvienne pas toujours à résister à la tentation d'embarquer dans le jeu de David Letterman. Par exemple, lorsque ce dernier lui envoie une pointe à propos de son dernier rôle alors qu'elle était enceinte, celle-ci ne peut s'empêcher de lui répondre avec un brin d'ironie :

He congratulated me on the series renewal, the Emmy nomination, and said my work had handled my unexpected pregnancy well on the show's third year, arranging to have me seen only behind waist-high visual impediments for thirteen straight episodes.

"That was fun," I said sarcastically. I laughed drily."

"Big, *big* fun," Letterman said, and the audience laughed. (Wallace, 1989 : 190)

Cette réplique, anodine en elle-même, laisse tout de même deviner le fonctionnement de l'ironie en communauté (ou disons, pour être plus précis, en public). Il y a quelque chose de contagieux dans l'ironie, puisque celle-ci crée une communauté (les gens qui saisissent

l'ironie) qui se distingue de ceux qui n'arrivent pas à capter le deuxième degré d'un énoncé. Ainsi, la tentation est forte de répondre à l'ironie par l'ironie, et cela entraîne une certaine dépréciation du sérieux, qui se trouve par la force des choses marginalisé. Toutefois, Edilyn parvient à préserver sa dignité lorsque cela compte le plus, c'est-à-dire lorsque Letterman cherche à ironiser à propos de cette fameuse publicité de saucisses à laquelle elle a pris part :

"So then Edilyn a nation is wondering what's the deal with going off and doing these... *wiener* commercials," he asked in a kind of near-whine that he immediately exaggerated into a whine. [...] "Let's be honest," I said. The audience was quiet. "I just had a very traumatic birthday, and I've been shedding illusions right and left. You're now looking at a woman with no illusions, David." [...] "That's sort of a funny coincidental thing," Letterman was saying speculatively. "I'm an illusion with no *women*; say do you... detect a sort of parallel, there, Paul?" (Wallace, 1989 : 193-194)

On l'aura compris à la lecture des deux derniers passages, le rapport à l'ironie est dans ce texte beaucoup plus ambigu qu'une prise de position franche. Heureusement, pourrait-on dire, car il semble à bien y penser qu'un rejet unilatéral de l'ironie aurait quelque chose de scandaleusement réducteur. C'est pourquoi il faut être prudent lorsque l'on essaie de lire une fiction de Wallace à la lumière de ce qu'il a dit dans ses essais à propos de l'ironie. C'est ce que fait Marshall Boswell lorsqu'il analyse « My Appearance » en cherchant à mettre la nouvelle en parallèle avec son célèbre essai sur l'ironie « E Unibus Pluram ». Puisque cet essai propose une critique de l'ironie et se conclut sur l'apologie de la sincérité et du courage qui consiste à sonder sérieusement les questions les plus difficiles et complexes de l'existence humaine, il peut être tentant de plaquer ces propositions sur les textes de fiction de l'auteur. Ainsi, Boswell cède à la tentation d'ériger Edilyn en figure *non-ironique*, par exemple dans le passage suivant:

Edilyn forcefully protests, both to her husband and, in an indirect way, to Letterman himself. Over and over again she insists that she is a woman gifted with un-ironic self-understanding, and she also refuses to accept the "dark fearful thing you seem to see in David Letterman" (179), that is, this layered and sinister matrix of self-mocking, and therefore self-protective, irony. (Boswell, 2003 : 64)

Boswell n'a pas complètement tort d'interpréter le personnage d'Edilyn de la sorte, mais son schéma binaire dégraisse malheureusement la nouvelle de sa complexité, et par le fait même le rapport que Wallace entretient avec l'ironie. D'abord, comme nous l'avons vu, Edilyn n'est pas dépourvue d'ironie, ce que confirme un passage qui survient vers la fin de

l'entrevue avec Letterman. Un peu comme il l'a fait dans la nouvelle « *Girl With Curious Hair* », Wallace cherche à montrer qu'il est possible, et peut-être aussi productif d'essayer de battre l'ironiste à son propre jeu. La situation est complexe : par exemple, un peu après le passage où Edilyn a affirmé le plus sérieusement du monde être une femme sans illusions, Letterman passe de nouveau à l'attaque, et cette fois Edilyn alterne dans ses réponses entre la franchise et l'ironie :

Letterman had put another card between his teeth. "So what I think we're hearing you saying, then, is that you didn't think the wiener-commercial thing would hurt your career, is the explanation."

"Oh no, God, no, not at all," I laughed. "I didn't mean that at *all*. I mean this *is* my career, right? Isn't that what we were just talking about?"

Letterman rubbed his chin. He looked at the Sports coordinator. "So then fears such as... say maybe something like compromising your integrity, some, ah, art factor : not a factor in this decision, is what you're saying." [...]

"But there *were* art factors," I said. "Ever try to emote with meat, David?" I looked around. "Any of you? To dispense mustard like you *mean* it?" (Wallace, 1989 : 195)

La discussion se poursuit un certain temps, et chaque fois Edilyn parvient à maintenir un savant équilibre entre ses réponses sincères et ses remarques ironiques qui parviennent parfois même à désarçonner Letterman : « Letterman looked stricken » (Wallace, 1989 : 193), « Letterman looked uncomfortable » (Wallace, 1989 : 195), etc. Ce qui est frappant dans ce texte, c'est donc moins le rejet unilatéral de l'ironie que Boswell croit déceler dans le personnage d'Edilyn, que le constat plus subtil d'une certaine toxicité de l'ironie en tant que rapport au monde. Ainsi, il est primordial de distinguer l'ironie comme stratégie langagière, de l'ironie comme vision du monde. Cette distinction, perceptible dès *Girl With Curious Hair*, est analysée finement par Allard Den Dulk, dans un article lumineux où il montre clairement comment la conception de l'ironie adoptée par Wallace dans *Infinite Jest* est largement tributaire de celle proposée par Kierkegaard, dans *Le concept d'ironie* :

Kierkegaard and Wallace are not critical of all forms of irony. They do not regard irony as a single, monolithic phenomenon that is to be rejected in all of its forms, as for instance Michael Little writes about Wallace (66). In their critique of irony, Kierkegaard and Wallace are not concerned with irony as just a verbal strategy, a figure of speech, an indirect or ambiguous form of language use, but with irony as an *attitude towards existence*. [...] "Existential" irony means taking up an ironic relation to the whole of reality. This also means that no positive content lies "behind" it,

because existential irony places the totality of existence under negation, and, therefore, no possible meaning remains for it. (Den Dulk, 2012 : 326-327)

Ces propositions de Den Dulk, bien qu'elles soient reliées à *Infinite Jest*, sont fécondes pour interpréter « My Appearance », peut-être justement parce que cette nouvelle annonce à bien des égards une façon inédite pour Wallace de représenter l'ironie comme posture existentielle dans ses fictions. Cette distinction admise, on peut entrevoir que le personnage d'Edilyn est capable d'ironie langagière, comme le montre ses réponses lors de l'entrevue, tout en refusant l'ironie comme posture existentielle. Ce qui est frappant, c'est la façon avec laquelle la possibilité d'une entrevue avec Letterman rend le mari d'Edilyn extrêmement *self-conscious*. Sa façon de réfléchir au passage (*the appearance*) de sa femme au talk show de Letterman est tout entière tournée vers l'image qu'elle projette. L'ironie, en sacrifiant l'authenticité au profit de l'apparence et du désir de plaire, d'avoir l'air brillant et intéressant, entraîne une véritable conception de l'être en tant que performance¹⁶ qui, ultimement, ouvre sur un abysse rhétorique au fond duquel l'être est introuvable. Et c'est précisément là que se trouve l'enjeu de cette nouvelle, c'est-à-dire dans l'effacement complet de la distinction entre l'apparence et l'être du sujet ironique, incarné notamment par David Letterman, mais aussi et peut-être surtout, ultimement, par le mari d'Edilyn. En effet, la nouvelle laisse croire que finalement, la conséquence la plus grave de la généralisation de l'ironie et de la mise à distance dans le discours n'est pas la présence télévisuelle de David Letterman, qui, après tout, peut être considéré comme un personnage dans la mesure où sa fonction première est de divertir un public, mais bel et bien sa suite logique, c'est-à-dire sa migration dans le rapport à la réalité de tous. Il est en effet possible d'arguer que c'est dans l'espace immédiat des relations interpersonnelles que l'effacement de la frontière entre la sincérité et la

¹⁶ Cette rhétorique des rapports sociaux, au cœur des réflexions de Wallace sur la sincérité, le self-consciousness du sujet occidental contemporain et l'ironie, a été analysée par Erving Goffman dans son célèbre essai *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Voici comment Goffmann décrit son objet d'étude : « I shall consider the way in which the individual in ordinary work situations presents himself and his activity to others, the ways in which he guides and controls the impression they form of him, and the kinds of things he may and may not do while sustaining his performance before them. » (Goffman, 1959 : XI) Il est par ailleurs intéressant de constater que Goffmann oppose tout comme Wallace le cynisme à la sincérité : « When the individual has no belief in his own act and no ultimate concern with the beliefs of his audience, we may call him cynical, reserving the term "sincere" for individuals who believe in the impression fostered by their own performance. » (Goffman, 1959 : 18)

performativité de l'être que Wallace décèle le véritable enjeu posé par l'ironie. Lorsque Edilyn discute avec Ron à propos de son entrevue qui s'est finalement bien déroulée, elle constate que Letterman est un humain comme les autres, finalement, ce à quoi il répond en réitérant qu'il ne s'agit que d'un artifice : « "But we told you, Edilyn," my husband said, reaching into his jacket pocket. "What put him there, here and now, for you to see, is that he *can't* be seen. That's what the whole thing's about, now. **That no one is really the way they have to be seen.**" » (Wallace, 1989 : 199. Je souligne) Ce passage est crucial, puisqu'on y voit en toutes lettres le glissement sur lequel j'insiste, c'est-à-dire que le monde de l'apparence et sa rhétorique, pour Ron, n'est pas le propre de l'espace télévisuel de David Letterman, mais bien celui des relations humaines en général. Cette conception, Edilyn la rejette unilatéralement, affirmant qu'elle lui semble naïve, et finalement très inquiétante : « I swallowed. "So you believe no one's really the way we see them?" » (Wallace, 1989 : 200) Cette question a des conséquences dramatiques, puisqu'elle laisse deviner la déception et la détresse d'Edilyn. Elle était certes agacée par les maintes précautions que son mari souhaitait qu'elle prenne lors de l'entrevue, mais le point de non-retour est atteint lorsque celui-ci affirme vivre dans un monde d'apparence, un monde où la vérité porte toujours nécessairement un masque. En ce sens, la fin de la nouvelle, qui s'ouvre sur le hors-texte¹⁷, révèle finalement pourquoi Wallace insiste à ce point sur ce qu'il juge être le problème de l'ironie. Il ne s'agit pas d'abord d'un parti pris esthétique, mais bien d'une entreprise réaliste qui vise à montrer comment l'ironie a un impact sur la vie des gens et serait l'un des symptômes de la tristesse de l'époque. Le constat de l'ironiste selon lequel tout est apparence et la conclusion qui en découle selon laquelle il faut *être conscient que l'être est désormais une performance*, rend impossible une relation intersubjective authentique. C'est cette béance, ce vide qu'Edilyn contemple lors du paragraphe final, alors qu'elle demande à Ron comment il envisage leur couple, dans cette optique :

And I have remembered and worked hard to show that, if nothing else at all, I am a woman who speaks her mind. It is the way I have to see myself, to live.

¹⁷ Cette technique qui consiste à laisser le texte ouvert, déjà présente dans *The Broom of the System*, acquiert au fil du temps une importance capitale dans le projet littéraire de Wallace. J'aurai l'occasion d'y revenir lorsque j'aborderai la question de l'effectivité de la littérature et de sa place dans le monde.

And so I did ask my husband, as we were driven in our complimentary limousine to join Ron and Charmian and maybe Lindsay for drinks and dinner across the river at NBC's expense, just what way he thought he and I really were, then, did he think.

Which turned out to be the mistake. (Wallace, 1989 : 201)

La nouvelle « My Appearance » est importante dans l'évaluation de la place que tient l'ironie dans l'œuvre de Wallace, puisqu'il y présente pour la première fois, de façon explicite, la suite logique qui aboutit selon lui à la généralisation de l'ironie dans les rapports humains. De cette histoire en trois étapes, où l'ironie des pères postmodernes est d'abord reprise par les médias de masse pour ensuite être incorporée dans la vie courante, c'est l'aboutissement qui constitue le cœur du problème wallacien. On le verra maintenant en interprétant le rôle que joue l'ironie dans *Infinite Jest*, ces trois stades de l'histoire contemporaine de l'ironie sont étroitement liés pour cet auteur, jusqu'à devenir indissociables. C'est l'aboutissement de l'ironie dans la vie quotidienne, le fait qu'elle soit devenue une pratique consensuelle et non plus dissensuelle, qui rend hautement problématique l'adoption d'une posture ironique par un écrivain contemporain. Il faut au contraire, propose Wallace, prendre acte de ce constat afin de représenter sérieusement les conséquences de l'ironie dans la vie des gens.

L'analyse de l'ironie dans *The Broom of the System* et *Girl With Curious Hair* permet de résoudre un paradoxe qui n'est qu'apparent dans l'œuvre de Wallace. Celui-ci n'est pas contre l'ironie *en général*, ce qui de toute façon ne voudrait strictement rien dire. Sa critique porte bel et bien sur l'ironie en tant que mode d'appréhension du monde, et non pas sur l'ironie comme procédé langagier. Cette distinction permet d'interpréter une nouvelle ironique comme « Girl With Curious Hair », qui, tout en manifestant une ironie mordante, procède finalement à une critique de ce mode de vie détachée, à la limite du nihilisme que Wallace décèle dans le rapport au monde ironiste. Ces balises conceptuelles étant maintenant posées, il est possible d'amorcer une première analyse d'*Infinite Jest*, l'opus magnum de Wallace.

2.4 INFINITE JEST : LE SUJET FACE AUX MASQUES DE L'IRONIE

Il est facile de s'égarer dans les méandres de ce roman encyclopédique, d'autant plus que de vastes réseaux de sens le traversent, de façon parfois si subtile que le lecteur se

demande s'il a devant lui une coïncidence, s'il s'adonne malgré lui aux joies de la surinterprétation, où si ces échos ténus résonnent bel et bien dans le texte pour se faire entendre. Ce roman résiste à une saisie totalisante, d'abord parce que, comme je l'ai dit, il demeure ouvert à dessein, mais aussi parce que la multitude d'histoires qui le composent sont faites pour fragiliser l'idée d'une compréhension unifiante du monde. Il faut donc, pour entrer dans *Infinite Jest*, choisir une piste et la suivre jusqu'au bout afin de démêler ne serait-ce qu'un peu l'écheveau narratif auquel nous faisons face.

Par exemple, un passage met en scène Hal qui discute avec son frère Mario, dans sa chambre à l'académie Enfield où il étudie. Il affirme ne plus croire aux monstres en tant que créatures fantastiques, et propose plutôt que les *nouveaux monstres* sont ces gens dont on ne sait jamais s'ils disent la vérité ou s'ils mentent. Cette scène est une porte d'entrée comme une autre pour aborder la question qui m'intéresse, mais elle est particulièrement stimulante en ce qu'elle dresse le portrait d'un mal profondément enraciné dans la culture occidentale actuelle et situe à sa juste place le problème de l'ironie pour Wallace, c'est-à-dire au cœur de l'existence du sujet :

"Boo, I think I no longer believe in monsters as faces in the floor or feral infants or vampires or whatever. I think at seventeen now I believe the only real monsters might be the type of liar where there's simply no way to tell. The ones who gives nothing away."

"But then how do you know they're monsters, then?"

"That's the monstrosity right there, Boo, I'm starting to think."

"Golly Ned."

"That they walk among us. Teach our children. Inscrutable. Brass-faced."

(Wallace, 2006 : 774)

Cette discussion entre Hal et Mario laisse poindre l'idée selon laquelle l'indécidabilité du discours serait répandue en Amérique, notamment par l'usage de pronoms indéfinis dans le discours de Hal : « the type of liars [...] the ones [...] teach our children » etc. Dans l'univers d'*Infinite Jest*, on enseigne aux enfants à ne pas se dévoiler, valorisant au contraire les masques impassibles de l'ironie. La maîtrise de l'art qui consiste à offrir une performance où le paraître se substitue à l'être y est privilégiée. Évidemment, cette indécidabilité du discours est étroitement liée au rapport ironiste au monde dont j'ai identifié la critique dans les fictions précédentes de Wallace. Selon cette logique, la contrepartie du rapport au monde ironiste

serait l'affirmation de croyances, le choix d'affirmer des valeurs auxquelles on adhère afin d'échapper au relativisme. *Infinite Jest* n'est pas un roman à thèse, mais il est possible d'affirmer sans se tromper qu'il s'y manifeste un certain parti pris en faveur de l'être qui ose se révéler tel qu'il est, assumant le caractère essentiellement primaire et peu sophistiqué des sentiments. Ce thème est difficile à analyser d'un point de vue littéraire, puisque cette quête un peu intangible d'une forme de bonheur qui consisterait à *être soi* et à se révéler tel que l'on est, expérimentée par certains personnages du roman, est présentée comme étant l'expérience même de la simplicité, simplicité qui s'oppose aux vertiges du monde du discours et de l'inflation théorique qui, d'une certaine façon, est peut-être le propre du monde académique. Autrement dit, les idées les plus simples ne sont pas nécessairement les plus faciles à aborder, sans doute parce que nous avons tendance à associer la simplicité avec une forme de candeur. Inversement, ce roman suggère aussi que la sophistication de la pensée est parfois malsaine, à la limite de la pathologie. Afin d'analyser convenablement cette thématique qui traverse le roman, il est nécessaire de relever les motifs qui en assurent la cohérence. Cette psychologie des personnages est organisée autour d'une figure majeure qui structure le discours du roman, celle de l'être masqué.

Le constat selon lequel la distanciation ironique masque l'être véritable est donc un bon point de départ pour questionner le rôle que joue l'ironie dans *Infinite Jest*. Dans ce roman, la généralisation de l'ironie comme posture existentielle est un fait avéré. Il s'agit du contexte dans lequel les personnages vivent, et cela se traduit notamment par l'omniprésence de masques symboliques ou bien réels. Le passage cité précédemment, où Hal affirme que l'indécidabilité de la valeur de vérité du discours a quelque chose de monstrueux, est précédé par une longue discussion sur les différents types de menteur. Hal réfléchit à haute voix tandis que Mario l'écoute patiemment. À un certain moment, Hal revient sur le test d'urine auquel les étudiants de l'académie doivent se soumettre. Puisque Hal, son ami Pemulis et plusieurs autres étudiants consomment régulièrement des drogues – dans le cas de Hal, il s'agit principalement de marijuana, alors que Pemulis est un fervent amateur d'amphétamines – Pemulis a mis en place un marché d'échantillons d'urine afin de leur permettre de passer les tests. Cependant, tout récemment, Pemulis a failli se faire pincer par l'urologue qui effectue ces tests, et il a dû faire preuve d'un sang-froid et d'une capacité à mentir dont Hal le croyait

incapable. Cette facilité avec laquelle Pemulis parvient à mentir effraie Hal, car la distinction entre la vérité et les apparences lui apparaît soudainement comme étant une question de rhétorique ne reposant sur aucune base stable :

Pemulis could have sold that urologist land in there, Boo. It was an incredibly high-pressure moment. I never thought he had it in him. He was nerveless and stomachless. He projected a kind of weary pragmatism the urologist found impossible to discount. His face was a brass mask. It was almost frightening. I told him I never would have believed he had that kind of performance in him. (Wallace, 1996 : 774)

Outre le symbole du masque qui trouve des échos dans l'ensemble du roman, ce passage est important puisque Hal y emploie un vocabulaire qui s'inscrit dans une réflexion plus large portant sur la *déshumanisation* vécue par les étudiants de l'académie, qui apprennent à devenir de véritables machines, des joueurs de tennis sans faille. On apprend par exemple du narrateur que très jeunes, les étudiants deviennent immunisés contre l'humiliation : « To hang in past fourteen here is to become immune to humiliation from staff. » (Wallace, 2006 : 454) De la même façon, ils subissent régulièrement des entraînements punitifs, désignés comme étant des « puker-drills » (Wallace, 2006 : 515). Pemulis, en mentant avec un tel sang-froid dans un moment crucial, témoigne du fait qu'il a parfaitement assimilé le contrôle de soi qu'on exige de lui. Il semble ne plus avoir de nerfs ni d'estomac, et son visage perd ses traits humains : il devient une machine à produire du discours, un discours pragmatique, utilitariste qui maquille la réalité à loisir. D'ailleurs, dès les premières pages du roman, qui correspondent à la fin de l'histoire, le lecteur peut remarquer que Hal tient mordicus à cette distinction entre la machine et l'être humain, alors qu'il passe une entrevue avec la direction de l'Université d'Arizona. Sa façon d'insister sur son humanité laisse toutefois entrevoir le doute qui l'habite, un doute d'autant plus tragique qu'il le concerne directement :

"I *read*", I say. "I study and read. I bet I've read everything you've read. Don't think I haven't. I consume libraries. I wear out spines and ROM-drives. I do things like get in a taxi and say "The library, and step on it." My instincts concerning syntax and mechanics are better than your own, I can tell, with due respect.

But it transcends the mechanics. I'm not a machine. I feel and believe. I have opinions. Some of them are interesting. I could, if you'd let me, talk and talk. Let's talk about anything. I believe the influence of Kierkegaard on Camus is underestimated¹⁸. I believe Dennis Gabor may very well have been the Antichrist¹⁹. I

¹⁸ Notons ici l'allusion à Kierkegaard qui vient légitimer l'interprétation selon laquelle la théorie de l'ironie défendue par Wallace a quelque chose à voir avec sa lecture du philosophe danois.

believe Hobbes is just Rousseau in a dark mirror. I believe, with Hegel, that transcendence is absorption. I could interface you guys right under the table," I say. **"I'm not just a creātus [sic]²⁰, manufactured, conditioned, bred for a function."** (Wallace, 2006 : 12. Je souligne)

Ce passage montre bien que Hal a été formé selon un idéal de performance, mais le jeune homme insiste néanmoins sur le fait que son être transcende la mécanique. Cependant, un peu plus tôt lors de l'entrevue, il affirmait observer rigoureusement la tactique défensive que Schtitt, le directeur de l'académie, inculque à ses élèves : « The sort of all-defensive game Schtitt used to have me play : the best defense : let everything bounce off you; do nothing. » (Wallace, 2006 : 9) Ainsi, dans la logique du récit, Hal incarne une zone de tension bien précise, associée à son statut de jeune adulte : celui-ci résiste au formatage qu'on cherche à lui faire subir, mais vit intensément l'absence de repères dans laquelle cette résistance le plonge. Il est capable d'identifier le rapport ironique au monde partagé par les membres de sa communauté, il est aussi en mesure d'en rejeter les principes de base, mais il se trouve néanmoins dépourvu d'alternative, si ce n'est celle qui consiste à réaffirmer son humanité : je suis comme une machine, « but I feel and believe. »

Hal occupe ainsi une place primordiale dans l'économie du roman, principalement en ce qui concerne la vision ironiste du monde. Son questionnement sur les humains qui deviennent symboliquement des machines peut être traduit ainsi : qu'est-ce qui, dans notre société,

¹⁹ Dennis Gabor est l'inventeur de l'holographie. Il a été récipiendaire du prix Nobel de physique en 1971. Le fait qu'il soit caractérisé par Hal comme étant potentiellement l'Antéchrist est significatif, puisque l'holographie joue un rôle important dans le roman. On apprend par exemple que le film *Infinite Jest* utilise probablement des techniques holographiques afin d'assurer l'immersion totale du spectateur. Ce serait cette densité de l'image qui entrainerait le caractère addictif du film et son potentiel léthal : « Tom Flatto's personal theory is the appeal's got something to do with density. The visual compulsion. Theory's that with a really sophisticated piece of holography you'd get the neural density of an actual stage play without losing the selective realism of the viewer-screen. That the density plus the realism might be too much to take. » (Wallace, 2006 : 490) On apprend aussi un peu plus loin dans le roman que James Incandenza était un spécialiste de l'holographie, ce qui vient renforcer cette interprétation : « "What the guy did was he helped design these special holographic conversions so the team that worked on annulation could study the behavior of subatomics in highly poisonous environments. Without getting poisoned themselves." » (Wallace, 2006 : 572)

²⁰ Wallace utilise le terme latin *creatus*, sans doute pour insister sur les connaissances langagières de Hal, mais aussi pour attirer l'attention du lecteur sur l'étymologie du mot anglais *creature*. Une créature, c'est ce qu'on a fait croître. Il semble donc que Wallace mette ici l'accent sur l'éducation de son personnage, qui sera un des aspects les plus importants développés par le roman.

éloigne l'humain de son humanité? Il semble qu'une partie de la réponse soit que la maîtrise du discours, la rhétorique relationnelle et l'être considéré comme performance éloignent l'humain de l'authenticité. Ce jeune homme de 17 ans, considéré comme un prodige du tennis, en plus d'être un surdoué capable de citer de mémoire des pages entières du *Oxford English Dictionary* (Wallace, 2006 : 28-30), émerge de l'enfance et expérimente une importante crise existentielle. Sa conscience s'éveille peu à peu à cette chosification des êtres qu'il constate à l'académie, mais aussi dans sa famille, notamment chez son frère Orin. À ce propos, les passages cités précédemment laissent entrevoir l'intertexte à peine voilé du nom de ce personnage, qui renvoie au super-ordinateur HAL 9000 du célèbre film de Stanley Kubrick, *2001, A Space Odyssey* (1968). Hal a été élevé dans un contexte qui a fait de lui une machine et les attentes liées à ses performances académiques et sportives demandent qu'il agisse comme une machine, mais sa plongée progressive dans les marasmes de la dépression lui révèle que cette situation ne peut le satisfaire complètement et laisse vacante tout une partie de son être. Le prénom Hal est d'ailleurs une référence masquée au fabricant d'ordinateur IBM, les trois lettres du prénom étant, dans l'alphabet, celles qui précèdent le i, le b et le m.

La discussion qu'il mène avec son frère Mario concernant les êtres mensongers, dans ce contexte, est alors d'autant plus importante que Mario représente dans le roman la figure par excellence de l'être incapable de mentir. Non seulement Mario ne raconte que la vérité, mais il se distingue aussi des autres personnages du roman par sa propension à affirmer directement ses idées et ses émotions, sans détour. Il ne craint pas d'avoir l'air naïf et ne connaît pas la honte, ce qui fait de lui un personnage sans masque. Peut-être le seul du roman. Si Hal a la possibilité de discuter ouvertement avec son frère à propos de l'angoisse que lui a inspiré la capacité de Pemulis à mentir si aisément, c'est que Mario est officiellement « the least cynical person in the history of Enfield MA » (Wallace, 2006 : 184). Avant de poursuivre, il faut préciser ici que Mario Incandenza possède un statut particulier dans le roman, puisqu'il a été affligé à sa naissance de lourds handicaps physiques : « Anyway, Mario II's incomplete gestation and arachnoidal birth left the kid with some lifelong character-building physical challenges. Size was one, he being in sixth grade about the size of a toddler and at 18+ in a range somewhere between elf and jockey. » (Wallace, 2006 : 313). Dans un long passage de plus de trois pages, les particularités physiques de Mario sont décrites avec

précision : il possède de long bras en S insensibles à la douleur, ses pieds sont carrés, ce qui fait en sorte qu'il tombe régulièrement vers l'avant, ses paupières sont trop grandes et un de ses yeux est plus bas que l'autre. On apprend aussi qu'il est né avec un poing collé sur le front²¹, « the fist struck to his face like a tongue to cold metal had been peeled away, at nativity [...] » (Wallace, 206 : 314) et qu'il a la peau d'un vert grisâtre qui lui donne un air de dinosaure. Finalement, et cela est important pour mon propos, on apprend que Mario sourit constamment, de façon involontaire (Wallace, 2006 : 314). À la difformité de Mario s'ajoute sa simplicité d'esprit, dont le statut demeure ambigu dans le roman. C'est-à-dire que Mario, sans être décrit comme étant déficient intellectuellement, se caractérise par une certaine ingénuité et aussi par sa simplicité discursive. On apprend par exemple que « his academic poverty breaks [his mother's] heart. » (Wallace, 2006 : 317) La gentillesse démesurée de Mario, sa capacité à répandre le bonheur autour de lui sans jamais s'apitoyer sur son sort fait toutefois en sorte que Hal l'admire secrètement :

And his younger and way more externally impressive brother Hal almost idealizes Mario, secretly. God-type issues aside, Mario is a (semi-) walking miracle, Hal believes. People who're somehow burned at birth, withered or ablated way past anything like what might be fair, they either curl up in their fire, or else they rise. (Wallace, 2006 : 316)

Mario est touché par une forme de grâce qui lui permet d'échapper au sort du commun des mortels. Il se situe hors de la conception de l'être comme performance, et représente en cela l'authenticité intégrale, inaccessible à ses comparses. Il est difforme et plutôt simple d'esprit, ce qui fait en sorte qu'il ne connaît pas les tourments liés à l'apparence et à la conscience, dont le *self-consciousness* des personnages du roman est la conséquence la plus probante. En d'autres mots, son être au monde n'est entravé par aucune réflexivité, et donc aussi par aucun mensonge ou geste prémédité. Ce passage qui décrit l'amour de sa mère est éloquent pour saisir la place qu'occupe Mario dans la famille Incandenza :

Avril remembers Mario still wanting Hal to help him with bathing and dressing at thirteen – an age when most unchallenged kids are ashamed of the very space their

²¹ Sans sombrer dans la surinterprétation, je crois qu'il est possible de considérer cette difformité bien spéciale comme un symbole de la réflexivité, le poing fermé sur le front représentant la réflexion. On peut dire que l'opération de Mario, le fait qu'on ait détaché à sa naissance le poing de son front, confirme qu'il agit dans le roman comme une figure libérée de cette réflexivité malsaine qui fait les malheurs de plusieurs personnages. Le symbolisme parfois lourd qui traverse l'œuvre de Wallace autorise ce type d'interprétation.

sound pink bodies take up – and wanting the help for Hal's sake, not his own. Despite himself (and showing a striking lack of insight into his Mom's psyche), Hal fears that Avril sees Mario as the family's real prodigy, an in-bent savant-type genius of no classifiable type, a very rare and shining thing, even if his intuition – slow and silent – scares her, his academic poverty breaks her heart, the smile he puts on each A.M. without fail since the suicide of their father makes her wish she could cry. (Wallace, 2006 : 317)

Être d'exception, Mario représente pour son frère Hal l'interlocuteur parfait, dans la mesure où il est le seul à l'académie à qui il puisse se confier sans craindre d'être ridiculisé. Il est le seul avec qui il arrive à se révéler sans masque et être à sincère. Hal sait qu'il ne peut évoquer l'importance de la collectivité, du *togetherness* sans attirer les remarques ironiques de ses camarades. Dans le vestiaire, lorsque ceux-ci se plaignent de la rigueur quotidienne de leur entraînement, Hal répond qu'à tout le moins ils vivent ces moments ensemble et que leur routine est aussi une forme de rituel, ce à quoi on lui répond par : « "The point is togetherness?" "Shouldn't there be violas for this part, Hal, if this is the point?" » (Wallace, 1996 : 111) On l'entrevoit, Mario a dans le roman un statut particulier, puisqu'il permet à Hal, par sa différence, de remarquer à quel point la rhétorique et le mensonge occupent une place fondamentale dans ses relations à autrui. Toutefois, les handicaps de Mario suggèrent aussi que le détachement dont il est capable face aux impératifs qui régulent les relations sociales est une exception causée par le fait qu'il est d'emblée à l'extérieur du groupe. Il y a donc un certain pessimisme qui se dégage de la fonction qu'occupe Mario dans le roman : celui-ci est certes une figure exemplaire de la sincérité, mais cette figure est présentée comme étant fondamentalement improbable, l'exception qui confirme la règle et qui souligne, par contraste, l'impossibilité des autres personnages de se révéler tels qu'ils sont.

Évidemment, ce contexte d'ironie socialement partagée où les sentiments ne peuvent être évoqués que par moquerie pousse Hal à se renfermer, à devenir un être secret qui vit ses rituels dans la solitude. On apprend par exemple très tôt dans le roman que Hal a développé l'habitude de fumer de la marijuana dans un endroit secret de l'académie, connu de lui seul : « Hal likes to get high in secret, but a bigger secret is that he's as attached to the secrecy as he is to getting high. » (Wallace, 2006 : 49) Pour Hal, l'impossibilité de partager son expérience douloureuse avec les membres de la communauté est étroitement liée à la création de cet

espace privé où il échappe à sa réalité immédiate, chaque jour, en se rendant dans les conduits d'aération. La discussion entre Hal et Mario, où il est question de Pemulis et de ses talents de menteur, vient faire écho à un passage précédent où l'on apprend que Mario s'inquiète pour son frère. De la même façon que Hal découvre que Pemulis est un être capable de performances parfaites, Mario n'arrive plus à saisir l'état d'esprit de son frère. La scène a ainsi une forte dimension tragique, puisque si Hal se montre conscient des masques que les gens portent autour de lui, il ne semble pas prêt à admettre qu'il porte lui-même aussi un masque pour cacher sa tristesse :

He can't tell if Hal is sad. He is having a harder and harder time reading Hal's states of mind or whether he's in good spirits. This worries him. He used to be able to sort of preverbally know in his stomach generally where Hal was and what he was doing, even if Hal was far away and playing or if Mario was away, and now he can't anymore. Feel it. (Wallace, 2006 : 590)

La discussion entre Mario et Hal est d'autant plus importante qu'elle permet à Hal, pour une rare fois, d'être authentique et de se confier. Tout se passe comme si le diagnostic qu'il pose à l'endroit de Pemulis, couplé à la présence de Mario, l'être authentique par excellence, lui permettait finalement de prendre ses distances des conventions langagières des membres de l'académie. Avec ses confrères, Hal ne peut faire l'aveu de sa faiblesse, car la communauté entière est soudée autour de la notion de performance : performance académique, sportive, mais aussi performance de l'être. Ainsi, Hal confie à Mario qu'il est désormais dépendant à la marijuana et qu'il vit des moments pénibles puisqu'il a arrêté de consommer afin de passer un nouveau test d'urine dans un mois : « "It's been like forty hours without Bob Hope and already I'm bats inside and I can't sleep without more of the horror-show dreams. I feel like I'm stuck halfay down a chimney." [...] "So what do you think should I do?" » Ce à quoi Mario répond en disant : « "I think you just did it. What you should do. I think you just did." » (Wallace, 2006 : 785) Évidemment, Mario fait ici référence à la confession de Hal, qui serait dotée de vertus performatives. Le simple fait d'énoncer le problème, comme le veut la sagesse populaire, constitue une partie de la solution. Cette solution, on le comprend, réside dans la possibilité d'une rencontre intersubjective, de la possibilité offerte par Mario de communiquer sans masque.

Le rapport ironique à la réalité, dans *Infinite Jest*, est donc représenté de façon métonymique par le port du masque, qu'il soit réel ou symbolique. Cela ne doit pas nous surprendre, puisque le masque permet à l'être de parler et d'interagir sans toutefois se compromettre et révéler son identité véritable. Dans cette logique, le masque cache l'être, et surtout la vulnérabilité de l'être. La conception de la littérature défendue par Wallace s'inscrit dans le constat de la solitude des sujets contemporains et de la façon avec laquelle la culture du divertissement nourrit cette solitude. En ce sens, les représentations de Mario ont une portée réflexive qui laisse entrevoir comment, pour Wallace, la littérature doit surgir dans l'existence des lecteurs comme cet être discursif improbable qui est capable de s'adresser sincèrement aux autres. La littérature, selon Wallace, possède une certaine forme d'effectivité dans la mesure où elle instaure un rapport avec l'altérité et donne accès à la différence constitutive d'autrui. La littérature peut être rédemptrice lorsqu'elle prend le parti de la proximité, de l'attention et de l'authenticité. C'est pourquoi Wallace rejette l'œuvre de Bret Easton Ellis, son bouc émissaire, qui se contente selon lui d'instaurer un rapport réaliste à une réalité qui est vécue d'abord et avant tout sous le signe du nihilisme, de l'effritement des valeurs et par la perte de repères. Dans un long passage qui a une valeur programmatique, le narrateur critique acerbement l'art contemporain américain, en prenant bien soin d'associer à nouveau la mise à distance ironique au port du masque :

Forget so-called peer-pressure. It's more like peer-hunger. No? We enter a spiritual puberty where we snap to the fact that the great transcendent horror is loneliness, excluded encagement in the self. Once we've hit this age, we will now give or take anything, wear any mask, to fit, be part-of, not be Alone, we young. The U.S. arts are our guide to inclusion. A how-to. We are shown how to fashion masks of ennui and jaded irony at a young age where the face is fictile enough to assume the shape of whatever it wears. And then it's struck there, the weary cynicism that saves us from gooey sentiment and unsophisticated naïveté. Sentiment equals naïveté on this continent (at least since the Reconfiguration). (Wallace, 2006 : 694)

Ce passage est important à plusieurs égards, notamment grâce à la fonction métadiscursive qu'il occupe dans le roman. Il n'est pas innocent que Wallace associe l'art et la culture du divertissement aux masques de l'ironie, puisque s'il y a dans son œuvre le fantasme d'une littérature qui soit effective, qui soit en mesure d'agir dans le monde, cette effectivité réside dans le pouvoir qu'aurait la littérature de présenter l'altérité sans masque. Il y a là en toutes lettres l'expression des visées les plus hautes auxquelles Wallace aspire avec *Infinite*

Jest. Y est également formulé un paradoxe douloureux, celui de l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui de considérer l'art en dehors de ses visées rhétoriques. La littérature, conçue comme construction discursive, peut difficilement être conceptualisée comme étant l'expression sincère d'un sujet. Au contraire, le fait même de revendiquer la sincérité comme posture semble attirer tout naturellement la suspicion, comme s'il s'agissait d'un ressort rhétorique de plus dans la réflexivité vertigineuse de la contemporanéité littéraire. En cela, la façon avec laquelle Wallace martèle l'importance d'aborder la question des sentiments humains avec sincérité acquiert un côté tragique, puisqu'il est conscient des difficultés inhérentes à sa posture, qui est considérée ou bien naïve, ou bien comme une stratégie rhétorique visant à attirer la sympathie des lecteurs. L'un des moyens que Wallace utilise afin de minimaliser la portée de ces critiques est d'affirmer que le détachement ironique, dans le contexte américain actuel, cache en fait la peur de révéler l'être humain en nous. Cet humain derrière le masque aurait quelque chose de fondamentalement pitoyable et d'infantile. De façon fort significative, c'est justement le personnage de Hal qui propose une telle réflexion :

Hal, who's empty but not dumb, theorizes privately that what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human, since to be really human (at least as he conceptualizes it) is probably to be unavoidably sentimental and naïve and goo-prone and generally pathetic, is to be in some basic interior way forever infantile [...] (Wallace, 2006 : 694-695)

La symbolique du masque, dans *Infinite Jest*, trouve ainsi sa contrepartie dans une conception de l'intériorité humaine comme étant essentiellement fragile, infantile et souffrant de solitude. Le masque apparaît à la fois comme un subterfuge, une façon de contrôler la perception que les autres ont de soi, mais aussi une carapace, un moyen de protéger cette intériorité nue, fragile et sans défense, dans un contexte discursif où l'être est considéré comme une performance. Cette dialectique entre l'être et le paraître, pour Hal, se situe au cœur de l'identité américaine contemporaine : « One of the really American things about Hal, probably, is the way he despises what it is he's really lonely for : this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pulses and writhes just under the hip empty mask, anhedonia. » (Wallace, 2006 : 695) S'opposer à l'ironie littéraire, pour Wallace, consiste donc à chercher des moyens d'accéder par l'écriture à cette intériorité qui est dissimulée sous les performances rhétoriques encouragées dans l'espace social.

Mis à part le personnage de Mario, qui est le seul être capable d'apparaître tel qu'il est auprès des autres, toute une partie du roman est consacrée aux groupes d'alcooliques anonymes, qui sont présentés comme une véritable école d'humilité et d'empathie. Ainsi, en une composition qui confère une certaine symétrie à *Infinite Jest*, les parties consacrées à l'académie Enfield trouvent leur contrepoint dans celles consacrées à The Ennet House Drug and Alcohol Recovery House [sic], une maison de réhabilitation pour les drogués et les alcooliques. Cette maison est située en bas de la colline où se trouve l'académie de tennis. Or, ce que l'on peut comprendre en analysant conjointement les deux parties du roman, c'est que cette maison de réhabilitation, contrairement à l'académie de tennis, valorise la sincérité et la capacité à s'identifier à la faiblesse des autres membres qui y séjournent. Ces résidents, contrairement aux jeunes prodiges du tennis, possèdent « The Gift of Desperation » (Wallace, 2006 : 354), ce qui les dispose, pourrait-on croire, à accepter les *croyances* très simples auxquelles on leur demande d'adhérer s'ils souhaitent s'en sortir. L'une de ces croyances veut qu'il soit impératif de partager son expérience de vie avec les autres membres de la communauté. Ces confessions, qui ont lieu lors de rencontres quotidiennes, sont l'occasion pour les AA de raconter leur histoire et d'écouter celles des autres. Cette logique du partage, qui donne lieu à ce que les membres nomment *Identification*, est une première alternative proposée par le roman afin de combattre l'ironie comme rapport au monde, avec ses masques et ses artifices. D'ailleurs, il ne sert à rien d'offrir une performance dans ces rencontres, puisque les anciens drogués et alcooliques sont dotés d'une sensibilité particulièrement aiguisée pour ce type de mensonge, dont ils ont une connaissance intime :

The guy's got the sort of professional background where he's used to trying to impress gatherings persons. He's dying to be liked up there. He's performing. The White Flag [il s'agit du nom du groupe de rencontre] crowd can see all this. Even the true morons among them see right through the guy. This is not a regular audience. A Boston AA is very sensitive to the presence of ego. (Wallace, 2006 : 367)

Évidemment, les AA sont conscients que la révélation de soi, sans artifice, est un acte difficile qui demande du courage de la part du sujet, mais aussi de la compréhension de la part de ceux qui l'écoutent. C'est pourquoi le processus d'empathie, qu'ils nomment *Identification* (Wallace, 2006 : 345), est la valeur qui solidifie les liens du groupe. Bien plus,

cette croyance acquiert dans la durée une valeur objective, puisqu'elle a permis à plusieurs alcooliques et toxicomanes de contrôler leur dépendance. Ce processus de reconnaissance de l'importance de valeurs partagées s'inscrit d'ailleurs au cœur de la communauté des AA, les anciens incarnant la réussite de ce long processus qui, aux yeux des nouveaux venus, semble inutile et absurde :

Sobriety in Boston is regarded as less a gift than a sort of cosmic loan. You can't pay the loan back, but you can pay it *forward*, by spreading the message that despite all appearances AA works, spreading this message to the next new guy who's tottered into a meeting and is sitting in the back row unable to hold his cup of coffee. (Wallace, 2006 : 344)

Au sein de cette communauté fondée sur l'entraide et la capacité à accueillir l'altérité sans masque et dans toute sa faiblesse, il est possible de tout raconter. Rien n'est tabou, même les détails les plus honteux. On y retrouve ainsi le véritable négatif de l'être conçu comme performance, grâce à la possibilité de révéler les aspects les plus hideux de l'identité. Il y a aussi dans cette représentation fictionnelle une part métadiscursive qui n'est pas négligeable. En effet, en plus de révéler les principes à la base de la communauté des AA, Wallace s'attarde longuement à décrire l'expérience de ces personnages. En fait, ce qui est frappant à la lecture d'*Infinite Jest*, c'est la façon avec laquelle Wallace y fragmente les principales trames narratives en y intercalant des récits de personnages qui n'ont pas de lien direct avec celles-ci, si ce n'est par les thématiques qui y sont exploitées. Le lien ne réside pas dans la cohérence narrative, mais dans la cohérence philosophique de ce choix esthétique. Tout comme les membres des AA sont menés à prêter oreille à la souffrance des autres, à réellement s'identifier à autrui, le lecteur se fait offrir des récits qui appellent une lecture empathique. À cet égard, l'ordre du texte est éloquent : alors que le premier chapitre est consacré à la présentation de Hal, qui avec Don Gately est le personnage principal du roman, nous avons droit à un long chapitre décrivant une scène de la vie quotidienne d'Erdedy, un jeune dépendant à la marijuana qui s'isole chez lui afin d'en fumer jusqu'à l'écoeurement, dans l'espoir d'en finir pour de bon avec cette drogue. Si nous retrouvons brièvement Erdedy à la Ennet House plusieurs centaines de pages plus tard, ce deuxième chapitre constitue un exemple de cette poétique du récit que je décris, qui est aussi une éthique du récit : celle qui consiste à amener le lecteur à faire l'expérience de l'altérité, d'un point de vue non-ironique. Cette expérience de lecture, c'est en tout cas le pari que prend Wallace, aurait des vertus

transitives dans la mesure où elle permet au lecteur d'envisager, ne serait-ce qu'un peu, la souffrance qui accable les autres. La représentation du problème de l'ironie est cruciale dans l'œuvre de Wallace justement parce qu'elle trouve sa contrepartie dans l'élaboration d'un discours sur la lecture qui repose sur certaines demandes implicites adressées au lecteur. L'ironie étant considérée par Wallace comme un problème relationnel, celui-ci cherche à montrer que l'expérience littéraire peut offrir une alternative discursive en favorisant une expérience non-ironique, non-détachée de l'altérité. Les exemples de tels dispositifs abondent, mais celui de Poor Tony est l'un des plus éloquents.

Poor Tony est un drogué qui déambule dans les rues de Boston, et que l'on croise ponctuellement dans le roman. Bien qu'il n'entretienne aucun lien avec les autres personnages, il arrive qu'il surgisse de façon inattendue, par exemple lorsque la femme de Marathe se fait voler un sac à main dans lequel elle traîne son cœur artificiel (Wallace, 2006 : 143) et que l'on peut déduire, grâce à une scène précédente, que Poor Tony en est le voleur. Poor Tony représente le laissé-pour-compte, celui que personne ne remarque, sauf, de façon un peu paradoxale, le lecteur attentif. Une longue scène décrit comment il assiste, impuissant, à la mort par overdose d'un de ses compagnons toxicomanes à qui l'on a vendu du Drano à son insu (Wallace, 2006 : 134), tandis qu'une autre relate ses tentatives pathétiques de voler du sirop contre la toux Codinex Plus afin de calmer un peu son envie de consommer de la drogue (Wallace, 2006 : 303). Finalement, seul dans un wagon de métro, il fait l'expérience ultime de la solitude et sombre dans la folie, assis dans ses excréments, alors que les passagers l'ignorent en fixant leurs souliers : « Poor Tony didn't know that his silent whimpers had ceased to be silent, was why everyone in the car had gotten so terribly interested in the floor-tiles between their feet. » (Wallace, 2006 : 304-305) Ce qui est fondamental dans le projet esthétique de Wallace, c'est précisément le décalage qui existe entre les passagers du wagon et les lecteurs, qui évidemment ne regardent pas leurs pieds, mais suivent jusqu'au bout Poor Tony dans sa misère, à tout le moins s'ils respectent le pacte de lecture proposé par le roman. J'insiste sur le fait que la communauté empathique des AA, telle qu'elle est décrite par Wallace, agit comme un pacte de lecture implicite qui demande au lecteur de lire les scènes les plus crues, les plus difficiles avec toute l'attention dont il est capable. Évidemment, le respect de ce pacte n'est jamais assuré, mais repose au contraire sur

la bonne volonté du lecteur. C'est précisément cette possibilité de choisir qui confère au pacte de lecture sa valeur, puisque le fait d'accepter un tel pacte entraîne une certaine effectivité du projet littéraire de Wallace. Selon cette logique, le passage où Don Gately décrit son expérience des rencontres quotidiennes dans son groupe de AA doit être lue comme une invitation à la lecture intensive, cette lecture de la proximité tellement opposée à la distanciation critique à laquelle nous sommes aujourd'hui habitués :

Gately's found it's got to be the truth, is the thing. He's trying hard to really hear the speakers – he's stayed in the habit he'd developed as an Ennet resident of sitting right up where he could see dentition and pores, with zero obstruction or heads between him and the podium, so the speaker fills his whole vision, which makes it easier to really hear – trying to concentrate on receiving the Message instead of brooding on that odd old dark moment of aphasiac terror with this veiled like pseudo-intellectual type girl who was probably just in some sort of complex Denial, or on whatever doubtlessly grim place he feels like he knows that smooth echoless slightly Southern voice from. The thing is it has to be the truth to really go over, here. It can't be a calculated crowd-pleaser, and it has to be the truth unslanted, unfortified. And maximally unironic. An ironist in a Boston AA meeting is a witch in church. Irony-free zone. Same with sly disingenuous manipulative pseudo-sincerity. Sincerity with an ulterior motive is something these tough ravaged people know and fear, all of them trained to remember the coyly sincere, ironic, self-presenting fortifications they'd had to construct in order to carry on Out There, under the ceaseless neon bottle. (Wallace, 1996 : 369)

Ce passage éclaire le projet qui donne sa forme à *Infinite Jest*, l'idéal littéraire vers lequel tend Wallace, mais propose aussi une figure du lecteur modèle, représenté par Don Gately et la capacité qu'il a acquise de demeurer attentif à l'autre. Il est d'autant plus important qu'on y rencontre Joelle van Dyne, l'une des figures les plus déterminantes du roman. Celle-ci est simplement évoquée comme étant cette « veiled pseudo-intellectual type girl who was probably just in some sort of complex denial ». Dans les faits, Joelle permet le croisement narratif entre la vision ironique du monde, représentée notamment par les personnages masqués, et la démarche empathique à la base de la communauté des AA. À cet égard, elle est l'un des personnages les plus complexes du roman. Elle représente l'ambiguïté et constitue un bel exemple des tensions qui animent les personnages. En effet, bien que l'opposition entre l'ironie et la sincérité a, pour le bien de ma démonstration, quelque chose de schématique, il faut souligner que l'empathie valorisée par les AA n'est jamais totalement effective et constitue au contraire un idéal vers lequel tendre. Le personnage de Joelle van

Dyne donne l'occasion de réfléchir à ces moments où la conception de l'être comme performance, la mise à distance du monde entre en conflit avec la volonté de partager son expérience et d'être sincère. Dès qu'elle apparaît dans le roman, nous apprenons qu'elle porte en tout temps un voile, mais le récit est évasif jusqu'à la toute fin quant aux raisons qui la poussent à cacher son visage. Certains épisodes suggèrent qu'elle aurait reçu de l'acide au visage, ce qui l'aurait défigurée (Wallace, 2006 : 225), mais une autre piste interprétative suggère qu'elle porte le voile afin de cacher sa grande beauté, qui l'empêcherait d'avoir des relations sincères avec les hommes qui l'abordent toujours d'abord à cause de son apparence. Lorsqu'elle se retrouve à la Ennet House Drug and Alcohol Recovery House où travaille Don Gately, celui-ci cherche à apprendre pourquoi elle porte un voile, et lors d'une discussion, elle lui lance : « I am deformed with beauty. » (Wallace, 2006 : 538) Tout au long du roman, Joelle garde son voile et le mystère demeure entier quant à ce qui est arrivé (ou non) à son visage. Mais Joelle est une figure ambiguë à plus d'un titre, et le mystère de son voile est une clé interprétative pour comprendre sa relation trouble au monde extérieure.

D'abord, il est possible d'arguer que Joelle incarne la parole sincère, mais cet état de fait s'inscrit paradoxalement dans un rapport de dissimulation et de mise à distance. En effet, celle-ci anime une émission sous le pseudonyme de Madame Psychosis. De façon fort significative, Mario Incandenza adore l'émission de Madame Psychosis, comme si celle-ci était porteuse de cette vision du monde si rare qui est celle de Mario, le personnage non-ironique par excellence du roman. Il est important de noter que, tout comme les membres des AA (groupe qu'elle fréquentera d'ailleurs plus tard, après une tentative de suicide), Joelle semble dotée de ce *Gift of Desperation* qui pousse le sujet à abandonner son masque afin de livrer le fond de sa pensée. Pour Mario,

Madame Psychosis has an unironic but generally gloomy outlook on the universe in general. One of the reasons Mario's obsessed with her show is that he's somehow sure Madame Psychosis cannot herself sense the compelling beauty and light she projects over the air, somehow. He has visions of interfacing with her and telling her she'd feel a lot better if she listened to her own show, he bets. Madame Psychosis is one of the only people Mario would love to talk to but would be scared to try. (Wallace, 2006 : 190)

La remarque de Mario selon laquelle Madame Psychosis se sentirait mieux si elle pouvait écouter elle-même son émission de radio est significative, puisqu'elle pointe vers la distinction typiquement wallacienne entre le sujet solitaire, voire solipsiste, et celui capable d'une rencontre intersubjective authentique. Le soliloque de Madame Psychosis est authentique, certes, mais il est aussi porteur d'une grande tristesse, puisque cette voix transportée par les ondes radio est celle d'une personne qui n'a pas d'interlocuteur, trahissant ainsi une grande détresse. De plus, l'usage du pseudonyme Madame Psychosis, couplé à la mise à distance du médium radiophonique, complique passablement le sens à accorder à cette authenticité que Mario croit déceler dans l'émission de Joelle. On pourrait interpréter cela comme la mise en scène d'un paradoxe, celui selon lequel il est possible d'être *caché*, de ne pas révéler son être, tout en offrant à l'autre l'expérience de la sincérité. Encore une fois, la réflexion sur la communication possède une valeur métadiscursive, cette voix anonyme qui s'adresse à la foule rappelant étrangement le travail du romancier qui avance masqué dans son texte et qui propose une expérience médiatisée de l'altérité. Comme l'affirmait Wayne C. Booth dans son magistral *The Rhetoric of Fiction*, l'auteur a le loisir de choisir ses déguisements dans le texte, mais il ne peut jamais s'en absenter complètement :

In short, the author's judgment is always present, always evident to anyone who knows how to look for it. Whether its particular forms are harmful or serviceable is always a complex question, a question that cannot be settled by any easy reference to abstract rules. As we begin now to deal with this question, we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear. (Booth, 1983 : 20)

Qu'il s'agisse d'une figure auctoriale ou encore d'un simple exemple de communication différée où un seul des interlocuteurs se commet véritablement, Joelle montre avec son émission de radio à quel point la sincérité, dans l'univers d'*Infinite Jest*, est quelque chose de rare et de précieux. Beaucoup plus loin dans le roman, alors que Mario écoute à nouveau l'émission de Joelle, le narrateur insiste encore sur le sentiment de véridicité qu'elle donne à Mario :

Mario'd fallen in love with the first Madame Psychosis programs because he felt like he was listening to someone sad read out loud from yellow letters she'd taken out of a shoebox on a rainy P.M., stuff about heartbreak and people you loved dying and U.S. woe, stuff that was real. It is increasingly hard to find valid art that is about stuff that is real in this way. (Wallace, 2006 : 592)

D'une façon qui ne doit plus nous surprendre, le narrateur ramène encore une fois la question de la véridicité à l'art contemporain. Wallace souhaite suggérer que la littérature, en tant que dispositif qui fonctionne fondamentalement par l'absence (l'auteur est absent lorsque le lecteur lit, le lecteur est absent lorsque l'auteur écrit), a la possibilité de donner lieu à une forme de sincérité qui est peut-être trop coûteuse, qui nécessite trop de courage pour qu'elle soit le lot quotidien du commun des mortels. Cet idéal de l'expression juste, véridique, sans masque rhétorique est celui vers lequel la littérature devrait tendre. Et pourtant, malgré la valeur positive qui est accordée aux soliloques de Madame Psychosis, il faut aussi souligner que Joelle est un personnage d'une grande tristesse, incapable de communiquer dans la vie de tous les jours où elle avance voilée, mais où ses paroles trahissent aussi une certaine performance de l'être. Cette performance n'apparaît nulle part plus clairement que lors de ses premières rencontres avec les AA, et on doit dès lors concéder que, dans le cadre de ce groupe, la ligne est extrêmement mince entre la sincérité et ce que les habitués nomment la « sly disingenuous manipulative pseudo-sincerity » (voir Wallace, 2006 : 369). Ainsi, lorsque Joelle commence à raconter son histoire, elle le fait en déterminant certaines causes de sa dépendance aux drogues, ce qui est interprété comme une stratégie pour attirer la sympathie de l'auditoire, mais aussi pour se déculpabiliser. Elle raconte, dans un récit fort émouvant, avoir été adoptée, puis avoir dû fuir sa famille d'accueil à cause de son beau-père qui violait sa demi-sœur handicapée, ce qui l'a poussée à devenir danseuse nue puis à sombrer dans l'enfer de la drogue (Wallace, 2006 : 370-371). Le récit devient extrêmement ambigu, car si le lecteur est touché par les quelques pages où Joelle raconte son passé tout simplement horrible, les membres vétérans des AA comme Don Gately croient y déceler une rhétorique de la sincérité visant à attirer la pitié. Gately explique que tous les membres des AA ont vécu des choses horribles, et que l'axiome premier de ce groupe est que les « pourquoi et les comment » n'y sont pas admis. D'un même souffle, il affirme que « this Boston AA's real root axiom, is almost classically authoritarian maybe even proto-Fascist. » (Wallace, 2006 : 374) Il est important de noter cette remarque, car ce serait une grossière erreur que d'interpréter le modèle de sincérité radicale des AA comme étant une solution miracle découverte par l'auteur afin de proposer une alternative à ce qu'il juge être la vision ironique qui prédomine dans le monde actuel. Ce modèle fonctionne pour certains personnages, mais il est impératif de se rappeler qu'il s'agit de gens au bord du précipice, la plupart ayant frôlé la mort par

overdose ou en tentant de se suicider. Je crois que Wallace suggère plutôt que l'envie d'être enfin véridique, l'écoeurement face aux performances que l'on livre au quotidien dans diverses situations sociales sont étroitement liés au désespoir. Quoi qu'il en soit, le désespoir de Joelle, comme celui des autres membres des AA n'assure en rien la possibilité de s'ouvrir aux autres et d'être entendu par eux. La tentation est forte pour Joelle de se réfugier derrière sa maîtrise de la parole, qui fonctionne dans ses relations comme un supplément au voile qu'elle porte. Lorsque Don Gately va à sa rencontre afin de l'accueillir comme il le fait avec tous les nouveaux arrivants, et qu'il lui demande quelle est la difformité qui la pousse à porter un voile, Joelle se protège et réplique en analysant le comportement de Gately à haute voix plutôt que de lui répondre. Après quelques discussions semblables, Gately lui fait remarquer qu'elle agit comme une ironiste, cet *ieron* qui échappe à toute saisie dont parle Muecke : « "You seem like you drift in and out of different ways of talking. Sometimes it's like you don't want me to follow" » (Wallace, 2006 : 535), ce à quoi Joelle répond en proposant l'hypothèse selon laquelle l'intérêt que Gately manifeste à son endroit est lui aussi feint :

"The U.H.I.D.²² in me would say you're trapped in shame about the shame, in response, and that the shame-circle keeps you from really being *present* for your Staff job, Don. You're more bugged by the possibility that I'm treating you as unbright and distractable than you are about a resident's inability to come right out and openly exercise her right to refuse to answer an incredibly private and drug-unrelated question." (Wallace, 2006 : 537)

Ce passage où le discours de Joelle se retourne sur lui-même à l'infini, s'il est typique de l'écriture du *self-consciousness* que l'on rencontre partout dans l'œuvre de Wallace, pointe aussi vers l'un des aspects les plus tragiques de la réflexion qu'a cet auteur sur la vision ironiste du monde. Les sujets habitués à ce mode d'interlocution, comme c'était le cas dans la nouvelle « My Apparence », peuvent éventuellement sombrer dans la suspicion permanente en croyant que l'ensemble du discours, même lorsqu'il s'agit de manifester son intérêt à l'endroit d'une personne, participe d'une performance identitaire, de stratégies rhétoriques et donc, de la construction d'un ethos. C'est en cela que la posture de l'ironiste, pour Wallace, est d'abord marquée par la mise à distance, c'est-à-dire que le mode de réflexivité qui l'accompagne interdit la proximité, comme l'illustre la discussion entre Joelle et Gately.

²² Joelle fait partie d'un autre groupe, « The Union of the Hideously and Improbably Deformed (U.H.I.D.) »

Ce qui ressort de cette représentation pessimiste des relations humaines contemporaines, c'est que la sincérité repose toujours sur une présomption. Cependant, le modèle des AA montre bien comment la possibilité d'une relation intersubjective authentique s'inscrit pour Wallace dans la durée, les rencontres quotidiennes favorisant un climat de confiance réciproque. Dans le cas qui nous intéresse, le comportement de Don Gately a beaucoup à voir dans l'ouverture progressive de Joelle à son endroit. De fil en aiguille, on comprend que Gately parvient à la convaincre de la sincérité de son intérêt pour elle. Cette histoire culmine lorsque Gately se fait tirer une balle dans l'épaule alors qu'il se porte à la défense de certains résidents dans le pétrin (Wallace, 2006 : 613). Cette scène héroïque, qui confirme à Joelle que Don Gately est capable de sacrifice et d'agir de façon désintéressée, au risque même de sa vie, constitue le point tournant de leur relation. Encore une fois, c'est avec des teintes tragiques que la sincérité et l'empathie trouvent dans le roman leur expression la plus belle, puisque c'est au chevet de Don Gately que Joelle parviendra finalement à se confier à lui. Bien que Gately comprenne globalement ce qui se passe et qu'il soit heureux de pouvoir enfin se rapprocher de Joelle, ces scènes demeurent ambiguës dans la mesure où Gately, en tant qu'ex-toxicomane, refuse la médication que les médecins lui conseillent fortement de prendre afin d'alléger ses douleurs. C'est donc à un Don Gately délirant que Joelle s'adresse, celui-ci faisant l'expérience de souffrances atroces alors même que se présente à lui l'opportunité heureuse d'apprendre enfin à connaître Joelle. Il n'en demeure pas moins que, pour Joelle, Gately représente une rencontre existentielle unique, celle qui lui aura permis pour la première fois de montrer le visage qu'elle cache derrière son voile :

It's the first time she's felt sure she wants to keep straight no matter what it means facing. No matter if Don Gately takes Demerol or goes to jail or rejects her if she can't show him the face. It's the first time in a long time – tonight, 11/14 – Joelle's even considered possibly showing somebody the face. (Wallace, 2006 : 710)

Un tel passage doit être lu métaphoriquement comme le triomphe de la proximité humaine contre la mise à distance induite par la vision ironiste du monde. Il y a une idée qui traverse *Infinite Jest* selon laquelle l'une des tâches les plus difficiles, mais aussi les plus impérieuses pour le sujet contemporain, est celle qui consiste à résister à la solitude humaine. Le *no matter what* exprimé ici par Joelle constitue la formulation de cet engagement particulier qui consiste à affirmer la possibilité de rencontres authentiques, aussi ténues

soient-elles. On peut ici mesurer tout l'écart qui sépare la représentation de la misère humaine dans *Infinite Jest* et celle d'un Bret Easton Ellis, par exemple, chez qui les personnages, mais aussi la voix narrative, semblent plus près d'un *whatever* existentiel où le monde décrit est sans issue. Cette posture existentielle adoptée par Wallace trouve sa raison d'être dans une éthique du souci à l'égard de l'autre, et cette éthique se manifeste de deux façons : d'abord en mettant en scène des personnages qui, malgré la cruauté de leur expérience humaine, se montrent capables de souci à l'égard des autres, mais aussi et surtout en veillant, d'un point de vue narratif, à permettre aux lecteurs d'envisager que la solitude humaine, paradoxalement, est vécue par la multitude, ce qui permet d'exposer la possibilité d'une communauté fondée sur le constat de cette solitude partagée. Wallace, dans son entretien avec Larry McCaffery, insistait sur ce rapport d'identification qu'il cherche à créer entre ses personnages de fiction et les lecteurs auxquels il s'adresse, considérant ainsi la littérature d'un point de vue transitif et affirmant son effectivité potentielle. À une littérature pensée comme pratique de la mise à distance, qui peut être considérée ironiste, Wallace oppose une vision fondée sur la possibilité d'une certaine proximité. L'écriture de cet écrivain, en ce sens, s'érige à partir, mais aussi contre ce constat de la solitude :

Since an ineluctable part of being a human self is suffering, part of what we humans come to art for is an experience of suffering, necessarily a vicarious experience, more like a sort of *generalization* of suffering. Does this make sense? We all suffer alone in the real world; true empathy's impossible. But if a piece of fiction can allow us imaginatively to identify with character's pain, we might then also more easily conceive of others identifying with our own. This is nourishing, redemptive; we become less alone inside. It might be just that simple. (Burn, 2012 : 22)

2.5 CONCLUSION

L'analyse du traitement que réserve Wallace à l'ironie dans son œuvre aura permis d'éclairer un certain nombre de choses concernant sa conception de la littérature. D'abord, il faut insister sur le fait que, pour cet écrivain, la notion d'ironie postmoderne dépasse largement la conception stylistique de l'ironie, conçue comme trope, et s'appuie au contraire sur une réflexion philosophique qui se montre concernée par le rapport au monde du sujet. L'ironiste, chez Wallace, est cet être qui prend ses distances du monde et qui y avance

masqué : autre façon de dire qu'il refuse d'adhérer à des croyances ou à une vision du monde, de s'engager à livrer ses pensées aux autres. La figure qui représente le mieux cette vision du monde, et qui permet de bien saisir le lien qu'établit Wallace entre l'ironie postmoderne et la culture populaire, notamment télévisuelle, est David Letterman, qui est mis en scène dans « My Appearance ». Toutefois, nous avons aussi remarqué que c'est principalement la généralisation de la posture adoptée par Letterman qui est l'objet des réflexions de Wallace, celui-ci posant le constat que la posture ironiste du monde, partagée et reconduite dans la durée, aboutit tout naturellement à une impasse, impasse à laquelle l'écrivain contemporain doit selon lui s'attaquer.

De plus, les analyses que j'ai menées permettent d'établir que la valorisation de l'empathie, de la proximité et de l'affirmation de valeurs ne s'inscrivent pas chez Wallace dans une logique d'abord et avant tout morale, comme ce fut le cas chez John Gardner, lorsqu'il prit position, en 1978, contre le courant littéraire postmoderniste en valorisant ce qu'il nommait alors les *fictiones morales*. L'anti-intellectualisme de cet écrivain, palpable dans le passage suivant, permet de mesurer tout ce qui le sépare de Wallace :

The language of critics, and of artists of the kind who pay attention to critics, has become exceedingly odd : not talk about feelings or intellectual affirmations – not talk about moving and surprising twists of plot or wonderful characters and ideas – but sentences full of large words like *hermeneutic*, *heuristic*, *structuralism*, *formalism*, or *opaque language*, and full of fine distinctions – for instance those between *modernist* and *post-modernist* – that would make even an intelligent cow suspicious. Though more difficult than ever before to read, criticism has become trivial. (Gardner, 2000 : 4)

La prise de position de Wallace ne s'apparente pas au parti pris moral de Gardner, et ce pour plusieurs raisons sur lesquelles il me faut maintenant insister afin d'invalidier une fois pour toutes une lecture trop dogmatique du corpus wallacien. D'abord, il est important de se rappeler que Gardner, en s'opposant au postmodernisme, s'opposait à la théorisation croissante qu'il constatait dans le discours littéraire de son époque, qu'il s'agisse des fictions elles-mêmes ou du discours critique. Le rapport qu'entretient Wallace au postmodernisme, notamment à l'ironie postmoderne, est tout entier formaté par les acquis de ce courant esthétique et philosophique. Wallace écrit avec Wittgenstein, Derrida, Coover et Barth à ses côtés, alors que Gardner les balayait du revers de la main. Loin d'un simple rejet à la Gardner,

il s'agit pour Wallace de poursuivre la réflexion théorique et de faire un pas de plus sur le sentier de la réflexivité littéraire. De plus, la posture morale de Gardner s'inscrit dans un optimiste candide que Wallace s'interdit. En effet, la possibilité de rencontres humaines, notamment dans *Infinite Jest*, s'inscrit toujours dans un cadre extrêmement précaire qui confère aux idées défendues par Wallace une aura tragique qui n'a rien de l'optimisme moral qui caractérise le rapport à la littérature de Gardner. Si ces deux auteurs insistent sur le contenu humain de la littérature, sur la nécessité qu'elle doit faire sienne d'apporter quelque chose à l'humanité, il y a chez Wallace un pessimisme qui débouche sur une conception tragique de la littérature, comme si l'empathie était un pari perdu d'avance que nous sommes toutefois tenus de prendre. L'analyse des personnages ironistes d'*Infinite Jest*, ces êtres souffrants qui portent des masques pour cacher leur fragilité, montre à quel point l'empathie et la possibilité de rencontres authentiques sont traitées par Wallace comme étant des moments d'une rareté qui est constitutive de leur beauté et de leur importance. Cela donne lieu, non pas simplement à des scènes qu'il conviendrait d'interpréter comme l'injection d'une dose de morale à un monde en perdition qui en a bien besoin, mais tout au contraire à des envolées où la fiction wallacienne s'élève pour nous offrir ce qu'elle a de meilleur. D'ailleurs, l'analyse des fictions de Wallace aura fait la lumière sur la façon avec laquelle celui-ci parvient à s'affranchir des schémas de pensée exposés dans ses essais lorsque celui-ci s'attèle à la fiction. Il est possible d'affirmer, à la lumière des textes analysés jusqu'à présent, qu'il existe un décalage considérable entre les propositions critiques de Wallace et ses réalisations littéraires. La force de ses fictions, et peut-être aussi leur valeur, réside dans les incessantes modulations, les allers-retours bipolaires que l'écriture effectue entre les différents problèmes que l'écrivain juge fondamentaux. L'écriture, loin de s'arrêter sur une solution, trouve sa force de propulsion dans l'impossibilité d'arrêter une fois pour toute la boucle réflexive dans laquelle Wallace situe volontairement ses écrits. Il en va ainsi de la vision ironiste du monde, qui envahit le monde wallacien jusque dans ses moindres recoins.

Nous verrons maintenant que cette ambivalence réflexive quant à l'ironie postmoderne, cette tentative de s'éloigner du postmodernisme littéraire tout en étant irrémédiablement ramené à ses problèmes fondamentaux, trouve des échos dans le traitement que Wallace réserve à deux autres legs primordiaux de ses prédécesseurs, à savoir la pensée textualiste et

ses présupposés théoriques, de même que l'autoflexivité de la métafiction, cette salle au miroir où la littérature se contemple et où peut-être, dirait Wallace, elle s'est perdue en cours de route. *Lost in the Funhouse*, écrivait John Barth en 1968, dans son recueil de nouvelles.

CHAPITRE III

CRITIQUE DU TEXTUALISME : PENSER L'EFFICACITÉ DE LA LITTÉRATURE

Maybe it's as simple as trying to make the writing more generous and less ego-driven.

(Wallace, cité par Burn, 2012 : 51)

3.1 LE CONTEXTE TEXTUALISTE

Parmis les nombreuses références philosophiques disséminées dans *Infinite Jest*, on rencontre une œuvre fictive attribuée à Gilles Deleuze : *Incest and the Life of Death in Capitalist Entertainment* (Wallace, 2006 : 792). Il s'agit bien sûr d'un clin d'œil qui se veut amusant, mais il est intéressant de noter que ce titre renferme certains des thèmes clés du roman de Wallace, l'inceste y étant abordé sous le couvert de diverses allusions à une prétendue relation entre Avril Incandenza et son fils aîné Orin, et les liens entre la mort et le divertissement dans le monde capitaliste y occupant la place que l'on sait. Cependant, il y a bien plus, et il serait négligeant de croire que cette allusion à l'un des philosophes les plus influents de la *French Theory* n'a pas de signification plus profonde. En effet, la vision de l'art et de la littérature que Deleuze a développée tout au long de son œuvre a cette particularité qu'elle affirme avec insistance l'importance des liens que l'art doit entretenir avec la vie quotidienne. Loin de défendre une conception de la littérature comme activité autonome, ce que la plupart de ses contemporains structuralistes faisaient alors, Deleuze a

très tôt défendu l'idée selon laquelle l'esthétique est toujours liée à l'existentiel. Un problème esthétique qui ne se rattache pas à la vie humaine, pour Deleuze, est un problème mal posé, un problème qui n'en est pas un. Cette position trouve son expression la plus limpide dans un passage célèbre de *Différence et répétition* :

[...] il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher cette petite différence [...]. (Deleuze, 1993 : 375)

Cette perspective sur les relations entre l'art et la vie quotidienne, à bien y penser, se retrouve au cœur du projet littéraire de Wallace. La référence à l'œuvre fictive de Deleuze, dans *Infinite Jest*, se veut ainsi sans doute un hommage à un parcours intellectuel marquant. J'aimerais, dans ce chapitre consacrée à la critique du textualisme proposée par Wallace, démontrer comment ses prises de position théoriques, au fil de ses œuvres, ne répondent à d'autre nécessité que celle de donner un tour concret, pragmatique aux problèmes les plus tenaces de la théorie littéraire qui sont souvent associés au postmodernisme. Pour Wallace, la théorie littéraire doit nous aider à penser la place de la littérature dans le monde, sans quoi elle est inutile, sans effet concret, et participe de ce solipsisme qu'il perçoit dans l'existence contemporaine. Insérer la littérature dans la vie quotidienne, voilà la direction qu'entend donner Wallace à l'esthétique postmoderne, qu'il juge sévèrement pour s'être coupée du monde.

Maintenant que nous avons analysé comment la critique de l'ironie postmoderne, chez Wallace, est en fait la critique d'un rapport distancié au monde où l'identité du sujet s'estompe sous un masque rhétorique ou sous une conception de l'être vécu comme performance, nous sommes en mesure de réfléchir à la façon avec laquelle le problème du textualisme s'inscrit lui aussi dans une réflexion sur l'effectivité potentielle de la littérature et sur le rôle communicationnel qu'elle tient dans la pensée de cet auteur. Je précise tout de suite que par textualisme, je réfère à la conception de la littérature comme activité autonome. Il y a dans l'œuvre de Wallace une pensée du textualisme, qui sous sa plume équivaut à une forme de solipsisme littéraire où le texte est considéré comme un objet autonome, dissocié de la réalité objective. On le verra, Wallace associe ce textualisme à un certain type d'expérimentation

formelle où le monde, mais aussi l'auteur et le lecteur sont obliés au profit d'un fantasme théorique de pure textualité, qui, admettons-le, atteint parfois un degré d'abstraction qui défie tout simplement le sens commun. Wallace écrit contre la complaisance textualiste pour qui la primauté du texte est un véritable dogme théorique. Richard Rorty, dont le pragmatisme et la réflexion sur les jeux de langage assurant notre compréhension du monde font de lui un philosophe près du textualisme, défend l'idée que cette perspective théorique est la suite logique de l'idéalisme du XIX^e siècle et montre comment ce glissement a contribué au rapprochement, voire à certains égards à la fusion de la philosophie et des études littéraires :

In the last century there were philosophers who argued that nothing exists but ideas. In our century there are people who write as if there were nothing but texts. These people, whom I shall call "textualists," include for example, the so-called Yale school of literary criticism centering around Harold Bloom, Geoffrey Hartmann, and Paul De Man, "post-structuralist" French thinkers like Jacques Derrida and Michel Foucault, historians like Hayden White, and social scientists like Paul Rabinow. [...] The center of gravity of the intellectual movement in which these people figure is not philosophy, but literary criticism. (Rorty, 1981 : 155)

Comme dans le cas de l'ironie, où la contrepartie proposée par Wallace impliquait une forme de sincérité et d'affirmation d'idées et de valeurs auxquelles on croit, la critique du textualisme s'accompagne chez lui d'une valorisation de l'échange intersubjectif. Si le mot d'ordre du textualisme est la célèbre phrase de Derrida « il n'y a pas de hors-texte », Wallace nous rappelle que cela ne signifie pas qu'il n'y a pas d'agents du discours, d'êtres humains *réels* concernés par le texte, mais que cela signifie tout au contraire que le langage est notre moyen commun d'accéder à la réalité¹.

Il y a donc une certaine cohérence dans le projet littéraire de Wallace. Celle-ci prend la forme d'une résistance à la théorie littéraire, et plus largement à une conception de la littérature qu'il juge prévaloir à l'époque où il se met à l'écriture, c'est-à-dire à la fin des

¹ L'article de Rorty est très éclairant pour arriver à démêler les apports de la pensée textualiste de ses dérives dogmatiques. À propos de la phrase de Derrida, il explique qu'il s'agit notamment d'une critique de la conception du langage entretenant une quelconque correspondance avec la réalité. Pour Derrida, le langage *construit* notre réalité : « When philosophers like Derrida say things like "there is nothing outside the text" they are not making theoretical remarks, remarks backed up by epistemological or semantical arguments. Rather, they are saying, cryptically and aphoristically, that a certain framework of inter-connected ideas-truth as correspondence, language as picture, literature as imitation, for example, ought to be abandoned. » (Rorty, 1981 : 156)

années 1980. Il faut être prudent lorsqu'il s'agit de dater la pensée textualiste, puisqu'il n'y a jamais eu de consensus autour de cette conception du texte littéraire. On a vu que Gilles Deleuze, dès 1968, prenait position contre celle-ci. Le philosophe, qui a été l'un des penseurs les plus influents de la *French Theory* aux États-Unis, a réaffirmé en 1973 sa pensée du texte en toutes lettres, ce qui laisse entrevoir à quel point il s'agit d'un problème important de cette époque : « Un texte, pour moi, n'est qu'un petit rouage dans une machine extra-textuelle. » (Cusset, 2005 : 20) Par ailleurs, les années 1980 ont vu une prolifération de théories post-structuralistes sur les campus américains, notamment les *cultural studies*, les théories post-colonialistes, la *queer theory* et plus généralement la pensée critique marquant pour plusieurs la fin de l'humanisme, de l'histoire et de la domination de l'homme blanc. Toutes ces approches théoriques ont en commun de réfléchir au pouvoir d'action du langage sur la réalité, et constituent ainsi le contrepoint du textualisme revendiquant l'autonomie de la littérature. Dans ce contexte, la critique proposée par Wallace est assez typique de certaines tendances théoriques de son époque. C'est du côté de la forme, c'est-à-dire dans l'investissement de ces questions par la fiction, que se situe l'originalité de sa démarche. En effet, sa façon d'entrer en dialogue avec la théorie, par la fiction et dans la fiction, atteint des degrés d'intensité hors du commun, ce qui, on le verra dans le dernier chapitre de cette thèse, a une incidence décisive sur la réception critique de son œuvre.

Contrairement à l'ironie, où l'enjeu se situe d'abord et avant tout dans le discours public, le textualisme a des répercussions beaucoup plus restreintes et concerne surtout les acteurs littéraires. D'abord, il est indéniable que Wallace engage un débat avec certaines conceptions de la littérature de son époque. Lorsqu'il s'oppose au solipsisme littéraire, il faut y voir une attaque contre le formalisme défendu par certains des auteurs postmodernes auxquels il succède. On peut dire par exemple que sa conception de l'expérimentation littéraire est aux antipodes de celle défendue par John Hawkes, l'un des écrivains postmodernes aux positions esthétiques les plus radicales. Dans une entrevue publiée dans le *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* en 1965, celui-ci exprimait le doute que partagent, à divers degrés, les écrivains postmodernes quant aux conventions narratives :

I began to write fiction on the assumption that the true enemies of the novel were plot, character, setting and theme, and having once abandoned these familiar ways of thinking about fiction, totality of fiction or structure was really all that remained. And

structure – verbal and psychological coherence – is still my largest concern as a writer. (Enck, 1965 : 149)

C'est ce formalisme littéraire, ou plutôt, comme c'était le cas avec l'ironie, sa généralisation dans les pratiques littéraires que Wallace déplore. Il faut toutefois faire attention de conclure que Wallace rejette unilatéralement l'expérimentation formelle, ce qui est loin d'être le cas, comme en témoigne avec force l'ensemble de son œuvre, et à plus forte raison *Infinite Jest*. Il s'agit plutôt d'une critique de l'expérimentation conçue comme fin en soi, une simple recette. On le verra, Wallace est le premier à vanter les mérites des expérimentateurs postmodernes. Encore une fois, c'est le problème de la pertinence historique qui pousse Wallace à formuler sa critique. Plutôt que de simplement rejeter l'expérimentation formelle, il s'agit d'en réaménager les termes afin de s'adresser aux lecteurs contemporains en s'assurant que la forme adoptée par le texte fasse écho, d'une façon ou d'une autre, à leur expérience du monde.

L'œuvre de Wallace attire aussi l'attention sur une certaine circularité discursive résultant du contexte où les écrivains, les critiques et les théoriciens sont tous allés à la même école, c'est-à-dire celle de la théorie universitaire. À propos de cette circularité critique, Mark McGurl remarque à juste titre qu'elle court le risque de la redondance, ce qui dans le vocabulaire de Wallace correspond à la récursivité du postmodernisme :

While reflexivity, as systems theory sees it, is the general condition of reflexive modernity [...] an aura of intellectual sophistication still attaches to overtly reflexive (that is, reflexively reflexive) projects like Nabokov's and Barth's and Jackson's, inviting critics to take them seriously as participating in the modernist/postmodernist high literary tradition. Holding up a flattering mirror to the critic's own sophistication, these invitations are of course often accepted, but at the risk of a tiresome redundancy (who needs criticism when literature adopts a critical relation to itself?) (McGurl, 2009 : 48)

Cette infiltration de la théorie dans la fiction, McGurl la désigne comme une opération autopoétique, terme qu'il forge en s'inspirant de la racine grecque commune des termes autopoiesis (se faire soi-même) et poétique, ce qui montre bien comment l'expérimentation formelle postmoderne peut être comprise grâce aux contextes théorique et universitaire dans lesquels elle baigne. Cela dit, s'il est vrai que la question du textualisme concerne d'abord les

spécialistes de la littérature, de la théorie littéraire et, par extension, de la philosophie du langage, on verra que la reconfiguration de la métafiction proposée par Wallace cherche à recadrer le débat à un niveau plus fondamental : celui de la communication littéraire, mais aussi celui de la communication humaine.

3.2 LA MÉTAFICTION À L'ÉPREUVE DE L'ÉTHIQUE

Puisque Wallace pense sa pratique à partir du postmodernisme, il n'est pas surprenant que sa réflexion sur le textualisme ait pour point de départ les visées de la métafiction, cette pratique autoréflexive qui a été poussée à ses extrêmes limites par ses prédécesseurs, qu'il s'agisse de John Barth, Robert Coover, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon ou encore Kurt Vonnegut². Pour Wallace, la métafiction

helps reveal fiction as a mediated experience. Plus it reminds us that there's always a recursive component to utterance. This was important, because language's self-consciousness had always been there, but neither writers nor critics nor readers wanted to be reminded of it. But we ended up seeing why recursion's dangerous, and maybe why everybody wanted to keep linguistic self-consciousness out of the show. It gets empty and solipsistic real fast. It spirals in on itself. By the mid-seventies, I think, everything useful about the mode had been exhausted [...] (Burn, 2012 : 40)

Le choix du terme *exhausted* pour décrire la métafiction n'a rien d'anodin, la référence à l'essai de John Barth « The Literature of Exhaustion » étant pratiquement immanquable. Wallace retourne contre lui-même l'argument défendu par Barth en suggérant que la littérature de l'épuisement des formes que ce dernier prônait en 1967 a épuisé ses ressources. Il est frappant de constater à quel point cette façon de concevoir la métafiction s'inscrit dans la tâche que Wallace s'est donné de soupeser et de reconsidérer l'héritage postmoderne. De la même façon qu'il a questionné l'usage de l'ironie lorsque celle-ci devient une fin en soi ou un rapport au monde, Wallace se demande si la métafiction ne court pas le risque du solipsisme lorsque sa pratique se prolonge dans la durée. Il souhaite réaffirmer que l'art est une transaction vivante entre les êtres humains et non un circuit référentiel fermé, ce que la métafiction tend parfois à suggérer dans ses incarnations les plus banales. On le comprend,

² J'aurai l'occasion au cours de ce chapitre de montrer comment l'œuvre de Wallace entretient un vaste réseau intertextuel avec ces auteurs, afin de leur rendre hommage, mais aussi afin de repousser les limites de la métafiction et de contourner certaines apories de l'autoréflexivité littéraire.

c'est cet aspect de la métafiction que Wallace rattache au textualisme et à son dogmatisme théorique.

Wallace n'est toutefois pas dupe quant aux conventions de représentation du discours littéraire et il n'adhère pas à une conception du langage où les mots référerait sans friction aux objets qu'ils désignent. Son statut de successeur des postmodernes l'en empêche, et il ne s'agit pas pour lui de revenir à une conception naïve du réalisme littéraire. Il est important de rappeler encore une fois son attachement à Wittgenstein, dont la théorie du langage invite à penser le monde du discours de façon relationnelle. Dans son entretien avec le critique Larry McCaffery, Wallace affirme que *Les recherches philosophiques* constituent pour lui l'argument contre le solipsisme le plus convaincant qui ait jamais été formulé. Bien que le philosophe soit d'avis que notre rapport aux choses est d'abord linguistique et non ontologique, celui-ci invalide la thèse solipsiste en proposant que ce rapport linguistique au monde est toujours issu de *jeux de langage* au sein d'une communauté. C'est dans l'usage et par l'usage que les mots trouvent leur signification. Si l'humain est prisonnier du langage, il ne faut pas oublier qu'il ne parle pas seul. Cette perspective sur le langage permet de mieux saisir le rapport qu'entretient Wallace avec la métafiction. La réflexivité, chez lui, porte sur les mécanismes du langage et du fonctionnement de la fiction, certes, mais cette réflexion est pratiquement toujours orientée vers l'aspect communicationnel de la littérature. Le texte ne se replie plus sur lui-même comme un ouroboros, mais cherche plutôt à affirmer son appartenance à un hors-texte et le lien qu'il entretient avec la réalité, c'est-à-dire minimalement celle du lecteur.

Dans *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Jacques Bouveresse cite une pensée de Wittgenstein, pour qui « l'authenticité de l'expression ne peut pas être démontrée; on doit la sentir. » (Bouveresse, 2008 : 55) Voilà, condensé en une seule phrase, tout le problème de Wallace, cet écrivain qui aspire à la sincérité dans un contexte discursif où la notion même de sincérité semble appartenir à une autre époque. On a ainsi affaire à plusieurs notions qui se recoupent, le problème de la sincérité étant jugé indissociable de celui de l'autonomie du texte littéraire. En effet, pour que la prétention à la sincérité soit valable, pour qu'elle puisse signifier quelque chose, il faut nécessairement

affirmer la possibilité d'une *rencontre* littéraire, c'est-à-dire d'une expérience intersubjective qui serait offerte au lecteur. Tout comme chez Wittgenstein, le parti pris théorique défendu par Wallace témoigne, pour reprendre la belle expression de Sloterdijk, de sa volonté de « réfuter la solitude. » (Sloterdijk, 2002 : 15)

D'ailleurs, même si Wallace peut à juste titre être considéré comme un praticien de la métafiction, l'usage qu'il en fait n'entre pas en contradiction avec ses convictions littéraires, bien que s'y profilent encore une fois plusieurs zones de tension et une certaine propension à l'exposition douloureuse d'une pensée qui se sait vouée à l'échec. En effet, il est possible de lire les procédés métafictionnels qu'il utilise comme une tentative de mise en scène des apories de la métafiction, mais aussi de la communication littéraire. Cet usage est paradoxal, puisqu'il ajoute une couche discursive à une pratique déjà autoréflexive à l'extrême, alors même qu'il vise à suggérer les liens fondamentaux que la littérature entretient ou doit chercher à entretenir avec le hors-texte.

Pour Wallace, l'art et la littérature sont fondamentalement intersubjectifs, et c'est de cette prémisses qu'il faut partir si l'on souhaite interpréter correctement son usage des procédés métafictionnels empruntés au postmodernisme. À ce propos, il est intéressant de noter qu'il retourne à la conception rhétorique de la littérature qui prévalait dans le discours précédant le textualisme des années 1970 et 1980³, alors que le corpus postmoderne est habituellement davantage associé aux théories de la déconstruction. L'idée du langage occupant une fonction relationnelle entre les individus se retrouve chez Wayne C. Booth, un des critiques littéraires les plus importants de son époque. Il occupe une place cruciale dans le débat qui a eu lieu entre les tenants de la déconstruction et les défenseurs d'une conception plus conventionnelle de la signification reposant sur une forme de consensus humain. Booth, avec M. H. Abrams à ses côtés, a défendu sa théorie de l'interprétation même lorsque la déconstruction vivait ses heures de gloire. L'exemple le plus significatif de cette polémique est le débat qu'il a mené

³ Lorsque j'évoque cette conception rhétorique du littéraire, c'est afin de clarifier le basculement méthodologique qu'a incarné le textualisme. Dans ce contexte, je me contenterai de souligner que la rhétorique, du point de vue des études littéraires, est assimilable à une méthode d'analyse qui prend en considération les agents du discours. La rhétorique étant l'art de maîtriser les effets qu'un texte peut avoir sur un lecteur, celle-ci repose sur une prise en considération des agents du discours, notamment les attentes du lecteur, selon le but que s'est donné l'énonciateur.

avec Hillis Miller, qui se posait en défenseur de la méthode derridienne, alors que M. H. Abrams et lui défendaient le sens commun et la possibilité de s'entendre minimalement sur le sens d'un texte. Dans son article « The Deconstructive Angel », Abrams a répondu aux accusations de Miller selon laquelle la théorie du langage qu'il défendait avec Booth était naïvement mimétique et expliqué en quoi elle est plutôt pragmatique et donc, relationnelle :

My view of language, as it happens, is by and large functional and pragmatic : language, whether spoken or written, is the use of a great variety of speech-acts to accomplish a great diversity of human purposes; only one of these many purposes is to assert something about a state of affairs; and such a linguistic assertion does not mirror, but serves to direct attention to selected aspects of that state of affairs. (Abrams, 1977 : 427)

La position théorique occupée par Abrams et Booth préfigure ainsi celle qu'occupera Wallace quelques années plus tard. Nous avons déjà noté que Booth affirmait, dans *The Rhetoric of Fiction* (1961), que l'auteur n'est jamais absent du texte, mais use de différents procédés rhétoriques pour partager sa subjectivité de façon oblique avec le lecteur. Il faut maintenant préciser que la théorie de la littérature de Booth repose entièrement sur la relation entre le lecteur et le texte, l'auteur étant quant à lui présent dans le texte, notamment par les traces rhétoriques qu'on y trouve et qui ont pour tâche d'orienter l'interprétation :

Though some characters and events may speak by themselves their artistic message to the reader, and thus carry in a weak form their own rhetoric, none will do so with proper clarity and force until the author brings all his powers to bear on the problem of making the reader see what they really are. The author cannot choose whether to use rhetorical heightening. His only choice is of the kind of rhetoric he will use. (Booth, 1983 : 116)

Plus loin, Booth décrit autrement le lien qui unit le lecteur et l'auteur en évoquant les intérêts humains partagés qui rendent possible la communication littéraire :

Every literary work of any power – whether or not its author composed it with his audience in mind – is in fact an elaborate system of controls over the reader's involvement and detachment along *various* lines of interest. The author is limited only by the range of human interests. (Booth, 1983 : 126)

La façon avec laquelle Wallace exacerbe sa présence dans le texte, mais aussi sa manie de multiplier les adresses au lecteur tout en questionnant la possibilité de ce type de communication, s'inscrivent dans la conception rhétorique de la littérature exposée par Booth. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'analyser comment cette attention particulière à la

rhétorique du langage laisse sa marque dans les univers de fiction imaginés par Wallace, particulièrement dans les relations que ses personnages entretiennent. Cela est important, puisque cette particularité permet de mesurer le décalage qui existe entre la métafiction telle que la pratiquaient ses prédécesseurs et l'usage qu'il en fait. Car, plutôt que d'exacerber l'autonomie d'un texte coupé de la réalité extérieure, Wallace cherche à valoriser l'aspect communicationnel de la littérature tout en abordant de front l'absence constitutive de la communication littéraire. La conception de la littérature qu'il défend est rhétorique, communicationnelle, en cela qu'il multiplie les moyens d'affirmer, au cœur même du monde du texte, sa présence d'auteur, mais aussi d'être humain s'adressant à d'autres êtres humains. De plus, les représentations qu'il fait d'actes langagiers au sein de ses fictions viennent renforcer cette conception du langage comme force agissante. Chez Wallace, le langage n'est pas un outil référant à une réalité qui lui serait extérieure; il est tout au contraire l'outil qui permet d'accéder à ce que nous nommons réalité.

On retrouve aussi chez Booth l'idée que la littérature peut devenir ce lieu où se construisent des consensus, des valeurs partagées. On peut dire que la conception rhétorique de la littérature de Booth, tout comme celle de Wallace, incarne une tentative de préserver l'aspect social du monde littéraire et constitue une alternative de résistance théorique au discours qui gagne en importance depuis l'après-guerre et qui valorise l'atomisation de la société, le doute systématique au détriment du consensus : « One possible reaction to a fragmented society may be to retreat to a private world of values, but another might well be to build works of art that themselves help to mold a new consensus. » (Booth, 1983 : 393) On le voit, une approche rhétorique de la littérature a pour conséquence de rendre nécessaire un questionnement quant à la place qu'occupe la littérature dans l'espace social⁴. Or, c'est précisément cette question qui se trouve au cœur du projet de Wallace. En posant avec emphase la question de la tristesse du sujet contemporain, Wallace fait véritablement basculer la métafiction, et avec elle le postmodernisme, sur le terrain de l'éthique littéraire. Comme

⁴ En 1988, soit, 27 ans après son étude de la rhétorique de la fiction, Booth a publié *The Company We Keep : an Ethics of Fiction*. Selon Booth, les écoles critiques, peu importe la méthodologie qu'elles utilisent, ont toujours « an ethical program in mind. » (Booth, 1988 : 5) Dans cette optique, il est intéressant de noter que Wallace semble bel et bien évaluer le textualisme de tout un pan de la postmodernité littéraire en questionnant le programme éthique qui le sous-tend. À propos des aspects éthiques de la rhétorique de la fiction proposée par Booth, on lira Dorothy J. Hale (2007).

l'analyse de l'ironie nous a permis de le montrer, l'autoréflexivité qui inquiète sa prose est celle d'un auteur tourmenté par la question de l'effectivité de la littérature, mais aussi de sa pertinence. En ce sens, on peut sentir les relents du discours sur la *mort du roman* dans la posture de Wallace. Le questionnement de son effectivité, plutôt que de ses possibilités d'existence, déplace sensiblement le problème : il ne s'agit plus de savoir si le genre romanesque est encore possible, mais plutôt de se demander ce qui est possible pour le genre romanesque, et par extension, pour la fiction littéraire.

3.3 LE SOUCI D'AUTRUI : POUR UNE ÉTHIQUE LITTÉRAIRE NON-NORMATIVE

Avant de poursuivre, il est nécessaire de préciser ce que j'entends par éthique littéraire. Cette éthique, telle qu'elle se profile chez Wallace, est indissociable du souci d'autrui, du désir d'empathie. Je souhaite ici être clair : il ne s'agit pas d'affirmer que Wallace propose dans son œuvre un code moral ou un manuel du vivre-ensemble. À ce sujet, une anecdote est susceptible de nous éclairer. Lorsque Larry McCaffery lui suggère que son œuvre semble vouloir s'engager dans un processus qui rende le lecteur plus fort, plus apte à gérer les difficultés de l'existence, Wallace s'emporte et répond : « Well, besides the question of where the fuck do "artists" get off deciding for readers what stuff the readers need to be prepared for, your idea sounds pretty Aristotelian, doesn't it? » (Burn, 2012 : 24) Sans chercher à comprendre ce que Wallace entend par « aristotélicien » (il est loin d'être certain que l'éthique aristotélicienne est aussi normative qu'il le prétend), cette réaction montre bien que, s'il y a une éthique littéraire chez Wallace, il ne faut pas la chercher du côté d'une éthique normative. Il s'agirait plutôt d'envisager la littérature comme un lieu où se présentent des problèmes éthiques, sans toutefois que des réponses soient proposées de façon univoque.

La pensée éthique n'est pas nécessairement normative. Bien au contraire, il se pourrait même qu'une réflexion littéraire véritablement éthique soit tout sauf normative. La conception de l'éthique proposée par Iris Murdoch, reposant sur un constat qui concerne la nature même du langage, est beaucoup plus proche de ce que Wallace cherche lui-même à défendre lorsqu'il parle de son projet littéraire :

Il est important de se souvenir que le langage lui-même est un moyen d'expression moral, presque tous les usages du langage véhiculent de la valeur. C'est une des raisons pour lesquelles nous sommes presque toujours moralement actifs. La vie est imbibée de morale, la littérature est imbibée de morale. Si nous essayions de décrire cette pièce, nos descriptions seraient naturellement porteuses de toutes sortes de valeurs. La valeur n'est expulsée que de façon artificielle et avec difficulté du langage à des fins scientifiques. (Cité par Bouveresse, 2006 : 111)

Il ne s'agit pas de s'engager dans une démarche littéraire normative comme l'a fait par exemple John Gardner, ce qui relève d'une posture plus *moralisatrice* que morale, mais bel et bien de prendre acte du fait que le langage, par son fonctionnement, suppose l'expression de valeurs et se situe ainsi toujours sur le terrain de l'éthique⁵. La conception rhétorique, communicationnelle de la littérature défendue par Wallace l'amène évidemment sur le terrain de l'éthique, puisque si le langage a le pouvoir d'agir concrètement sur les gens, il est nécessaire de se questionner sur les effets que provoquent nos usages du langage.

Lorsque Wallace affirme, dans l'essai « E Unibus Pluram », qu'il croit déceler une grande tristesse dans le mode de vie de ses contemporains américains, il ne cherche pas à prescrire un mode de vie alternatif qui serait la clé du bonheur collectif, mais il pose un constat qui, lui, est de nature éthique : il n'y a pas de bonheur collectif. L'écrivain qui se montre concerné par la vie de ses contemporains a une vision éthique de la littérature puisque pour lui, le lecteur ne se réduit pas à l'un des trois sommets du triangle sémiotique. Le lecteur est un humain à qui l'on adresse une œuvre. Le lecteur à qui Wallace s'adresse est cet Américain solitaire qui passe beaucoup de temps devant la télévision, médium qui contribuerait à l'effritement du tissu social :

⁵ La distinction entre morale et éthique est difficile à faire, tant la plupart des penseurs utilisent indistinctement les deux termes. Paul Ricoeur revient sur cette distinction dans *Soi-même comme un autre*, à seule fin de nous rappeler qu'il n'existe pas de véritable différence au-delà des origines de ces deux mots : « Qu'en est-il maintenant de la distinction proposée entre éthique et morale? Rien dans l'étymologie ou dans l'histoire de l'emploi des termes ne l'impose. L'un vient du grec, l'autre du latin; et les deux renvoient à l'idée intuitive de mœurs, avec la double connotation que nous allons tenter de décomposer, de ce qui est *estimé bon* et de ce qui *s'impose* comme obligatoire. C'est donc par convention que je réserverai le terme d'éthique pour la *visée* d'une vie accomplie et celui de morale pour l'articulation de cette visée dans des *normes* caractérisées à la fois par la prétention à l'universalité et par un effet de contrainte [...] » (Ricoeur, 1990 : 200) Je préfère pour ma part utiliser « éthique », qui est moins connoté que « moral ».

If it's true that many Americans are lonely, and if it's true that many lonely people are prodigious TV-watchers, and if it's true that lonely people find television's 2D images relief from the pain of their reluctance to be around real humans, then it's also obvious that the more time spent watching TV, the less time spent in the real human world, and the less time spent in the real human world, the harder it becomes not to feel alienated from real humans, solipsistic, lonely. (Wallace, 1997 : 38)

Il y aurait dans l'expérience de la solitude quelque chose de déshumanisant et la télévision, en s'adressant à notre solitude sans toutefois y pallier, contribuerait à notre malheur en prétendant nous en détourner. Dans *Totalité et infini*, Emmanuel Levinas a proposé une réflexion fondamentale sur les liens entre l'identité et l'altérité, entre l'expérience intérieure du sujet et son rapport à l'extériorité. Sa réflexion sur l'intersubjectivité permet de réfléchir aux dimensions éthiques de la littérature d'une façon féconde. Levinas avance en effet que la rencontre d'autrui, cette opportunité rendue possible par l'Autre de momentanément échapper à la captivité du Soi en faisant l'expérience de l'altérité, est le domaine spécifique de l'éthique. L'éthique, selon Levinas, est en quelque sorte cet espace où se joue la possibilité d'une rencontre intersubjective. « L'altérité, propose-t-il, n'est possible qu'à partir de *moi*. » (Levinas, 1987 : 29) Inversement, le moi est possible en tant que moi lorsqu'il est mis en question par la présence d'Autrui :

On appelle cette mise en question de ma spontanéité par la présence d'Autrui, éthique. L'étrangeté d'Autrui – son irréductibilité à Moi – à mes pensées et à mes possessions, s'accomplit précisément comme une mise en question de ma spontanéité, comme éthique. (Levinas, 1987 : 33)

Le domaine de l'éthique étant celui où se joue la relation de soi à l'autre, la proposition de Levinas s'oppose à une définition solipsiste de l'humain conçu comme sujet coupé de son extériorité. Au contraire, le sujet lévinassien est constitué par sa rencontre avec l'altérité. Sans cet autre, il n'y a pas d'éthique, certes, mais plus radicalement il n'y a pas d'identité possible. Levinas insiste d'ailleurs longuement sur le fait que c'est la rencontre du visage d'autrui qui permet au sujet d'échapper à la captivité du même. Autrement dit, pour Levinas comme pour Wallace, le souci de l'autre est fondamental puisqu'il permet d'interrompre ce qu'il nomme « la dialectique solipsiste de la conscience » :

Le fait que le visage entretient par le discours une relation avec moi, ne le range pas dans le Même. Il reste absolu dans la relation. La dialectique solipsiste de la conscience toujours soupçonneuse de sa captivité dans le Même, s'interrompt. La

relation éthique qui sous-tend le discours, n'est pas, en effet, une variété de la conscience dont le rayon part du Moi. Elle met en question le moi. Cette mise en question part de l'autre. (Levinas, 1987 : 213)

Notons que cette dialectique solipsiste de la conscience est très proche du *self-consciousness* du personnage wallacien. En effet, Levinas décrit cette dialectique comme étant le moi qui, en faisant l'expérience de soi, rencontre l'identité comme étant *autre*, comme étant une contradiction interne, une forme de dédoublement de l'être :

Le Moi est identique jusque dans ses altérations, dans un autre sens encore. En effet, le moi qui pense s'écoute penser ou s'effraie de ses profondeurs et, à soi, est un autre. Il découvre ainsi la fameuse naïveté de sa pensée qui pense « devant elle », comme on marche « devant soi ». Il s'écoute penser et se surprend dogmatique, étranger à soi. Mais le Moi est le Même devant cette altérité, se confond avec soi, incapable d'apostasie à l'égard de ce « soi » surprenant. » (Levinas, 1987 : 25)

Plus loin, Levinas fait remarquer que cette dialectique est un phénomène propre à frapper l'imagination du poète. Encore une fois, Wallace n'est pas très éloigné :

Le moi qui repousse le soi, vécu comme répugnance, le moi rivé à soi, vécu comme ennui – sont des modes de la conscience de soi et reposent sur l'indéchirable identité de moi et de soi. L'altérité du je, qui se prend pour un autre, peut frapper l'imagination du poète, précisément parce qu'elle n'est que le jeu du Même : la négation du moi par le soi – est précisément l'un des modes d'identification du moi. (Levinas, 1987 : 26)

La mise en question du moi par l'autre, la relation éthique à laquelle cette mise en question donne lieu, est décrite par Levinas comme étant une réalité essentiellement langagière. La relation éthique, chez Levinas, est un fait langagier dans la mesure où c'est le langage qui permet de poser les bases d'un monde commun. Selon cette façon de concevoir les choses, la littérature doit être considérée comme étant certes communicationnelle, mais plus fondamentalement un espace langagier où se joue un événement éthique, autrement dit une renégociation des rapports que le sujet entretient avec l'altérité :

La généralité du mot instaure un monde commun. L'événement éthique situé à la base de la généralisation, est l'intention profonde du langage. Le rapport avec autrui, ne stimule pas, ne suscite pas seulement la généralisation, ne lui en fournit pas seulement le prétexte et l'occasion (ce que personne n'a jamais contesté), mais est cette généralisation même. La généralisation est une universalisation – seulement l'universalisation n'est pas l'entrée d'une chose sensible dans un *no man's land* de l'idéal, n'est pas purement négative comme un stérile renoncement, mais l'offre du

monde à autrui. La transcendance n'est pas une vision d'Autrui– mais une donation originelle. (Levinas, 1987 : 189)

Évidemment, le vocabulaire employé par Levinas pour définir sa conception de l'éthique n'est pas celui de Wallace, et il ne s'agit pas de suggérer que la poétique wallacienne est empreinte des idées de ce philosophe. Ce rapprochement que je propose a pour but de montrer que Wallace, dans ses essais et ses entrevues, aussi bien que dans ses fictions, situe son œuvre sur un plan éthique qui peut être éclairé par la pensée levinassienne, l'éthique étant définie par ce dernier de façon fondamentale comme un événement, ce qui advient lorsque le sujet fait l'expérience de l'altérité. Bien plus : c'est en ramenant sa critique du postmodernisme sur le terrain de l'éthique qu'il est possible de saisir ces fondements. Dire que l'œuvre de Wallace se situe sur le plan de l'éthique littéraire, c'est souligner l'importance qu'il accorde aux vertus transitives de la littérature, à sa capacité qu'elle a d'agir sur le monde, mais aussi d'offrir la possibilité de perception nouvelle, par exemple en confrontant le lecteur à une réalité qui lui est *a priori* étrangère.

Cette façon de penser la littérature se retrouve de façon plus précise chez la philosophe Martha C. Nussbaum, qui défend l'idée que la littérature a un rôle éthique essentiel à jouer dans l'espace social⁶. Tout comme Wallace, cette théoricienne propose que la littérature est un moyen privilégié pour confronter le sujet à la question du souci qu'il a pour les autres. La littérature est transitive et possède une certaine effectivité parce qu'elle a le pouvoir d'inciter le lecteur à imaginer des situations éloignées de sa réalité :

In fact, I defend the literary imagination precisely because it seems to me an essential ingredient of an ethical stance that asks us to concern ourselves with the good of other people whose lives are distant from our own. [...] One may be told many things about people in one's own society and yet keep that knowledge at a distance. Literary works that promote identification and emotional reaction cut through those self-protective stratagems, requiring us to see and to respond to many things that may be difficult to confront – and they make this process palatable by giving us pleasure in the very act of confrontation. (Nussbaum, 1995 : XVI et 6)

⁶ Nussbaum est une théoricienne incontournable pour réfléchir à l'éthique de la littérature, puisqu'elle sait faire le pont entre la philosophie éthique et les problèmes éthiques posés par l'écriture de fiction. Ses travaux se situent par ailleurs dans les sillons des réflexions proposées par Booth dans *The Company We Keep*, dont elle a fait un compte-rendu critique élogieux (Nussbaum, 2010 : 345).

La conception de la littérature défendue par Nussbaum est importante puisqu'elle permet d'isoler une autre des composantes de l'éthique littéraire wallacienne, à savoir que la littérature demande selon lui au lecteur de s'engager dans une expérience d'effacement de soi où l'autre occupe momentanément l'espace mental qu'on veut bien lui donner. Cette expérience décrite par Nussbaum est étroitement liée au projet wallacien, où sont constamment mises à l'avant-plan des situations où les jugements humains sont en jeu, notamment la peur d'être jugé négativement par autrui. De plus, cette expérience de projection et de décentrement est aussi celle de l'écrivain, les lecteurs et lui formant ainsi une sorte de communauté minimale, volontairement décentrée, une communauté éthique soudée par le souci des autres. Wallace propose ainsi que « once the first-person pronoun creeps into your agenda you're dead, art-wise. That's why fiction-writing's lonely in a way most people misunderstand. It's yourself you have to be estranged from, really, to work. » (Burn, 2012 : 31)

Si la question de l'éthique traverse l'œuvre de Wallace, c'est parce que l'effectivité de la littérature est un problème qui le hante. Il y a, dans son rejet du textualisme, une volonté d'affirmer la possibilité qu'a la littérature d'apporter sa contribution concrète dans le monde. Rejeter le textualisme suppose de penser la place du texte dans le monde, ses effets et, ultimement, le mode de connaissance singulier dont la littérature est capable. Pour Jacques Bouveresse, la théorie littéraire reposant sur un rejet de l'extra-textualité a démontré son incapacité à *faire parler* les œuvres contemporaines de ce mouvement théorique :

Un des aspects les plus significatifs et les plus déconcertants (pour ne pas dire plus) de la phobie de l'extra-textualité a été la mise hors circuit complète non seulement du contenu factuel mais également du contenu moral de la littérature, dont une conséquence a été l'incapacité de dire quoi que ce soit d'intéressant sur certaines des œuvres les plus importantes de notre époque. Comme le remarquait J. G. Merquior, dans un livre publié en 1986 : « Du fait de la frénésie formaliste, la critique structuraliste et post-structuraliste n'a jamais été à la hauteur du défi que constituait le déchiffrement des implications morales [*moral import*] d'un nombre si important d'œuvres de la littérature contemporaine la meilleure. » [cf. Jose Guilherme Merquior, *From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Post-Structuralist Thought*, Verso, Londres/New York, 1986, p. 182] (Bouveresse, 2008 : 12)

Retenons que, selon cette perspective, le textualisme est moins un parti pris d'écriture qu'une méthode d'analyse. Cette méthode, qui incarne la prétention des études littéraires à

une forme d'objectivité susceptible de les élever au rang de science, éloignerait au contraire le lecteur de l'expérience humaine qui donne à l'œuvre sa forme, mais aussi son importance. La critique proposée par Bouveresse découle ainsi d'un subjectivisme assumé, les questions morales et ce qu'il nomme le contenu factuel échappant bien évidemment aux modèles rigides de l'analyse structurale. Cette façon de concevoir la tâche du critique littéraire se retrouve aussi chez le philosophe italien Gianni Vattimo, qui, dans son *Éthique de l'interprétation* (1989), reliait justement la critique du textualisme à des questions éthiques. Le choix d'une méthode d'analyse, autrement dit, relèverait moins d'une prétendue objectivité que de l'éthique, entendue ici comme la prise en considération de l'altérité dont le texte est porteur, qu'il s'agisse de la subjectivité de l'auteur qui s'exprime dans le texte, ou encore celle des personnages. Vattimo fait remarquer que l'analyse formelle, en cherchant des schémas descriptifs, a tendance à traiter les sujets en jeu comme des entités abstraites. Une lecture structuraliste court ainsi le risque d'évacuer la dimension éthique de la communication littéraire, puisque le lecteur, en prétendant à une lecture neutre, évacue la subjectivité de l'expérience littéraire, et donc sa dimension humaine. L'une des conséquences de ce parti pris est la valorisation d'un lecteur idéal capable de neutralité, un lecteur qui serait en mesure de proposer une lecture désinvestie, désintéressée et dégraissée de tout affect :

Si la prolifération vertigineuse de schémas descriptifs qui finissaient par se prendre pour leur propre fin a très certainement contribué à la dissolution de l'hégémonie structuraliste par le fait même de sa radicalisation extrême, la crise du structuralisme a cependant des racines plus profondes, dont sa réduction à une caricature n'aura été qu'une manifestation superficielle. Poussée à l'extrême de ses conséquences, la méthode structuraliste réduisait les contenus à l'inessentiel dans la mesure où elle situait le sujet ou l'« usager » de la méthode dans une position de neutralité abstraite et jamais thématisée. (Vattimo, 1991 : 48)

Réduire les contenus à l'inessentiel, chez Bouveresse comme chez Vattimo, est la conséquence de la croyance en une littérature désincarnée, capable de se passer du sujet. Le point de vue qu'ils défendent, et auquel Wallace adhère à sa façon, consiste en la valorisation d'un type de connaissance qui serait propre à la littérature et qui est à chercher dans la possibilité qu'elle offre de représenter l'expérience humaine. Si cette idée d'une littérature dotée d'un pouvoir d'élucidation qui lui est propre est séduisante, elle s'accompagne toutefois d'un problème interprétatif qui n'est pas négligeable, puisqu'il s'agit d'un aspect de l'expérience de lecture dont on peut difficilement rendre compte. En effet, la connaissance du

monde que permettrait la littérature ne serait pas de type scientifique, mais relèverait plutôt de la connaissance pratique, si l'on suit l'argument que je retrace ici. La littérature, dans cette perspective, contribue à élargir l'expérience du monde du lecteur. C'est du moins l'idée que propose Wallace et sur laquelle repose son projet littéraire. Comme il l'écrit à propos de l'expérience de l'empathie littéraire, « This is nourishing, redemptive; we become less alone inside. » (Burn, 2012 : 22) Si j'insiste sur cet aspect problématique, voire impressionniste du rapport à la littérature qui se profile dans le discours de Wallace, c'est que cette idée suscite l'enthousiasme et l'adhésion des lecteurs, mais aussi de la critique et des différents acteurs littéraires actuels aux États-Unis. L'idée pose problème, puisqu'elle est difficilement conceptualisable, mais elle représente également une alternative à la prétendue scientificité qui a été en vogue lors des belles années du structuralisme. Le fait que la littérature puisse contribuer à notre compréhension du monde, bien que le mode de connaissance qu'elle propose ne soit pas celui de la science ou de la philosophie, avec leurs propositions et leurs théorèmes, constitue à la fois un défi et une source de réjouissance pour les études littéraires. Évidemment, cette vision de la littérature s'inscrit dans un mouvement de balancier – l'opposition au textualisme et aux belles années de la théorie est évidente – qui n'est pas surprenant du point de vue de l'histoire des idées. Néanmoins, ce qu'on voit s'y profiler, c'est bel et bien une autre façon de penser la littérature, et avec elle, l'orientation de la théorie littéraire. Comme le montre la question posée par Bouveresse, qui n'a pas peur d'évoquer la morale, la prise en compte des agents du discours, et plus précisément le questionnement du type de transaction qui a lieu entre l'auteur et ses lecteurs lors de la communication littéraire, change radicalement le type de questions littéraires qu'il faut examiner :

[...] pourquoi avons-nous le sentiment que les œuvres littéraires – ou, en tout cas, certaines d'entre elles – sont susceptibles d'apporter une contribution qui n'a pas d'équivalent ailleurs, et surtout pas dans la philosophie elle-même, à la philosophie morale? Un des éléments de réponse que l'on peut apporter à cette question est que notre expérience et notre imagination morales resteraient, de façon générale, beaucoup trop pauvres si elles s'appuyaient uniquement sur le vécu et la réalité, et qu'elles ont besoin d'être à la fois élargies, enrichies et approfondies par le recours à la fiction littéraire. (Bouveresse, 2008 : 30-31)

L'argument avancé par Bouveresse est déterminant pour saisir la pertinence du rejet du textualisme dans la pensée wallacienne comme dans les études littéraires. Il faut cependant préciser que la conception de la littérature qu'il défend n'est pas utilitariste, et encore moins

normative. Il ne s'agit pas de valoriser la littérature en précisant qu'elle doit être utile, mais plutôt d'insister sur le fait que l'expérience littéraire engage la compréhension morale du lecteur. Bouveresse montre ici son allégeance à la thèse défendue avec une grande rigueur par Martha C. Nussbaum⁷, qui a montré dans *The Fragility of Goodness* (1986) qu'il y a chez Aristote une pensée de l'éthique comme connaissance pratique qui permet de réfléchir à l'importance de la littérature dans la vie humaine. En retraçant la critique que propose Aristote de l'éthique conçue comme savoir théorique où les notions de bien et de mal sont désincarnées, comme c'est le cas chez Platon et ses héritiers, Nussbaum défend l'idée que les textes littéraires sont pour nous l'occasion de mettre à l'épreuve notre capacité de jugement devant des problèmes humains complexes qui se refusent à toutes les formes d'interprétations arrêtées et qui requièrent plutôt une souplesse difficilement conciliable avec la prétention à l'objectivité⁸. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il y a dans l'air du temps la volonté de revaloriser la transativité de la littérature et ses pouvoirs. La poétique wallacienne, en mettant de l'avant les impératifs éthiques qui lui donnent forme, s'inscrit définitivement dans cette mouvance de la littérature contemporaine.

⁷ Il est important de souligner l'influence flagrante de la pensée de Nussbaum dans les écrits de Bouveresse, qui est un de ses commentateurs français les plus importants.

⁸ L'argument est développé de façon magistrale par Nussbaum durant plus de 500 pages. Il est donc difficile de lui rendre justice en quelques lignes. Notons toutefois que la philosophe s'évertue à défendre une conception de la compréhension éthique qui n'est pas exclusivement le lot de l'intellect, mais engage aussi la subjectivité et les émotions. C'est d'ailleurs dans ce refus d'une sagesse désincarnée que Nussbaum est aristotélicienne, elle qui insiste sans cesse sur le caractère pratique, subjectif, et fondamentalement humain des jugements éthiques : « Our Anglo-American philosophical tradition has tended to assume that the ethical text should, in the process of inquiry, converse with the intellect alone; it should not make its appeal to the emotions, feelings, and sensory responses. Plato explicitly argues that ethical learning must proceed by separating the intellect from our other merely human parts; many other writers proceed on this assumption, with or without sharing Plato's intellectualistic ethical conception. The conversation we have with a work of tragic poetry is not like this. Our cognitive activity, as we explore the ethical conception embodied in the text, centrally involves emotional response. We discover what we think about these events partly by noticing how we feel; our investigation of our emotional geography is a major part of our search for self-knowledge. » (Nussbaum, 1986 : 15)

3.4 LA MORT DE L'AUTEUR VUE DE L'INTÉRIEUR

On le comprend, la conception de la littérature défendue par Wallace s'inscrit dans l'intérêt renouvelé pour l'éthique qui marque la littérature de son époque. Avant d'analyser comment ce retour à une conception plus transitive de la littérature apparaît dans ses oeuvres, il faut s'arrêter à un essai d'une grande importance, « Greatly Exaggerated » (1992), où Wallace fait le compte-rendu d'une monographie portant sur le fameux postulat théorique de la mort de l'auteur : *Morte d'Author : An Autopsy* (1990) de H. L. Hix. Ce texte est important pour plusieurs raisons, mais la plus significative est que Wallace y démontre, d'une façon qui ne manque pas d'étonner le lecteur universitaire, sa connaissance des enjeux de la théorie littéraire. Qu'un tel compte-rendu ait pu se glisser dans un recueil de *non-fiction*⁹ en dit long sur la communauté interprétative dans laquelle il cherche à s'inscrire. Il s'adresse à des lecteurs universitaires, ou en tout cas à des lecteurs au fait de la *mort de l'auteur*, comme s'il avait l'intuition que sa filiation avec les postmodernes faisait de lui un spécimen intéressant pour la théorie littéraire. Je suis enclin à croire que ce texte occupe une place stratégique dans l'œuvre de Wallace, et cela d'une façon que je qualifierai de performative.

En effet, Wallace y prend le parti de l'auteur, c'est-à-dire qu'il y affirme la nécessité de prendre en considération l'intention de l'écrivain dans l'analyse littéraire. Or, pour qui cherche à saisir l'œuvre de Wallace, il apparaît rapidement que ce dernier y exerce son autorité auctoriale en cherchant à infléchir le sens que l'on peut donner à son œuvre, ce qui confirme en quelque sorte la thèse qu'il défend. Entre les lignes, il nous dit qu'il est nécessaire de considérer ses intentions si l'on souhaite comprendre son œuvre, et ce projet consiste notamment à réaffirmer la nécessité d'une transaction, d'une forme quelconque de communication entre les agents du discours : l'auteur et ses lecteurs.

⁹ Le recueil *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997) contient certains textes qui ont fait la fortune de Wallace en tant qu'auteur de *non-fiction*. Le plus célèbre est sans doute l'essai éponyme, où Wallace raconte une semaine de croisière dans les caraïbes à bord du MV Zenith. Cet essai avait été commandé par le magazine *Harper's*. Le compte-rendu critique du livre de Hix détonne à première vue avec le reste du recueil, bien qu'il soit possible d'arguer qu'il participe du projet global de l'auteur.

Au tout début de ce texte, Wallace met à l'avant-plan la question des relations critiques entre générations de penseurs :

One of the wickedly fun thing about following literary theory in the 1990s is going to be watching young critics/philosophers now come along and attack their poststructuralist teachers by criticizing assumptions those teachers have held as self-evident. This is just what Professor Hix is doing with one of the true clarion-calls that marked the shift from New Criticism and structuralism to deconstruction, Roland Barthes' 1968 announcement of "The Death of the Author." (Wallace, 1997 : 135)

Il est fascinant de noter à quel point Wallace s'inscrit lui-même dans la joute intergénérationnelle qu'il décrit, cette nécessité dans laquelle se trouve une nouvelle génération de négocier avec le legs de la génération précédente. Lorsqu'on cherche à déceler la signification de ce compte-rendu critique dans l'ensemble de l'œuvre de Wallace, on se rend compte que la posture critique qu'il décrit, celle du professeur Hix, constitue le versant universitaire de la posture qu'il adopte lui-même dans ses fictions, à savoir cette nécessité de penser une alternative au textualisme associé à la métafiction et au postmodernisme. Wallace témoigne d'ailleurs d'une grande compréhension des enjeux liés au principe théorique de la mort de l'auteur, par exemple lorsqu'il paraphrase sans toutefois le nommer l'un des enjeux centraux d'un texte essentiel de Derrida, « La pharmacie de Platon » (1968), c'est-à-dire la distinction à faire entre la présence de la parole et l'absence, ou la distance à laquelle l'écriture donne lieu. Ainsi, Wallace, explique que

The poststructuralists attack what they see as a post-Platonic prejudice in favor of presence over absence and speech over writing. We tend to trust speech over writing because of the immediacy of the speaker : he's right there, and we can grab him by the lapels and look into his face and figure out just exactly what one single thing he means. (Wallace, 1997 : 140)

Cette absence constitutive de l'écriture, dans le raisonnement de Wallace, est ce qui permet aux tenants de la mort de l'auteur de valoriser une conception du langage comme pur jeu de signifiants dont le sens demande toujours à être actualisé, indépendamment des prétendues intentions de l'auteur. On le comprend à la lecture de ce passage, pour Wallace, cette dialectique de la présence et de l'absence, ou de la parole et de l'écriture, recoupe étroitement le problème qui le préoccupe, à savoir celui de la sincérité de l'écriture, évidemment lié aux potentialités communicationnelles du discours littéraire. Dès lors, il est possible de comprendre pourquoi, plus loin dans son compte-rendu, Wallace se range du côté

des défenseurs de la perspective théorique selon laquelle *l'auteur n'est pas mort* et qui affirment l'importance de prendre en considération l'intentionnalité lors de l'interprétation. Pour Wallace, le texte n'est jamais pure absence, et la mystification théorique qui consiste à appréhender le texte comme entité autonome aboutit à une forme de solipsisme jugé néfaste. En cela, Wallace est d'ailleurs beaucoup plus influencé par Derrida qu'on pourrait être porté à le croire. En effet, bien que dans son essai Derrida affirme *l'absence* constitutive du texte, il montre bien, en analysant le *Phèdre* de Platon, que cette *absence* est fondamentalement ambiguë : elle fait la valeur du texte, aussi bien que son danger¹⁰. Derrida écrit par exemple que

Le dieu de l'écriture [Thot] est donc un dieu de la médecine. De la « médecine » : à la fois science et drogue occulte. Du remède et du poison. Le dieu de l'écriture est le dieu du *pharmakon*. Et c'est l'écriture comme *pharmakon* qu'il présente au roi dans le *Phèdre*, avec une humilité inquiétante comme le défi. (Derrida, 1972 : 117-118)

Ces réflexions de Derrida sur l'ambivalence de l'écriture, ce remède qui est aussi un poison, planent tel un spectre – le spectre de la déconstruction – au-dessus de l'œuvre de Wallace et y figurent comme un défi lancé à la littérature. En effet, si j'ai défendu l'idée que l'œuvre de Wallace oscille entre la formulation d'un idéal littéraire et la mise en scène de son échec, c'est précisément parce que l'écriture, pour cet auteur, est empêtrée dans cette dialectique du remède et du poison. L'analyse que Derrida propose du rapport à l'écriture ambigu qui caractérise l'œuvre de Platon trouve ainsi des échos dans le projet wallacien :

Seule une lecture aveugle ou grossière a pu en effet laisser courir le bruit que Platon condamnait *simplement* l'activité de l'écrivain. Rien n'est ici d'une seule pièce et le *Phèdre* joue aussi, dans son écriture, à sauver – ce qui est aussi perdre – l'écriture comme le meilleur, le plus noble jeu. (Derrida, 1972 : 83)

Il est possible d'arguer que la conception de la littérature défendue par Wallace s'inscrit au cœur de ces difficultés formulées par Derrida. En effet, il reconnaît que le texte fonctionne

¹⁰ C'est d'ailleurs la définition même du *pharmakon* que d'être à la fois le poison et le remède. Derrida se sert de cette ambiguïté constitutive du *pharmakon* pour filer une métaphore descriptive de l'écriture. Wallace est familier avec cette ambiguïté, qu'il cultive de diverses façons dans ses textes. Dans « E Unibus Pluram », il décrivait notre relation à la télévision en s'inspirant de ce rapport à l'écriture décrit par Derrida. Le jeu des acteurs, leur nonchalance étudiée devant la caméra serait à la fois ce qui charme les téléspectateurs et ce qui leur nuit : « This self-conscious appearance of unself-consciousness is the real door to TV's whole mirror-hall of illusions, and for us, the Audience, it is both medicine and poison. » (Wallace, 1997 : 25-26)

toujours sur le mode de l'absence : absence du lecteur lorsque l'auteur écrit, absence de l'auteur lorsque le lecteur lit. Ce danger d'un échec qui guette sans cesse l'écriture ne l'amène toutefois pas à conclure qu'il est vain de chercher à communiquer par écrit. Bien au contraire, cette part de risque garantirait à la littérature sa noblesse, mais aussi la grandeur de ses rares réussites. Nous sommes au cœur du paradoxe par excellence d'une certaine modernité, celle de Kafka par exemple, où l'écriture est ce qui condamne, mais aussi ce qui permet d'espérer une forme de délivrance. Cette tension, Hölderlin l'a saisi dans un de ses vers les plus célèbres, tiré de son hymne « Patmos » : « Là où croît le péril croît aussi ce qui sauve. »

C'est de cet espoir que découle l'obsession wallacienne pour la part communicationnelle de la littérature, et c'est aussi pourquoi, dans son compte-rendu de l'ouvrage de Hix, il tient à affirmer clairement qu'il n'adhère pas au parti pris théorique de la mort de l'auteur. Notons ici comment Wallace souligne avec enthousiasme la façon avec laquelle Hix retourne les outils de la déconstruction contre eux-mêmes, un procédé que nous retrouverons quand nous analyserons les engrenages métafictionnels qui se trouvent dans ses œuvres :

The wicked fun here is to watch how Hix uses the deconstructionists' own instruments against them. Derrida's attack on the presumption of metaphysical presence in literary expression forms Hix's blueprint for attacking the assumption of homogeneity, and Hix's attempt to "undermine" and "overturn" an essentially binary opposition of author-as-cause v. author-as-effect is a textbook poststructural move. (Wallace, 1997 : 143)

On le voit, il s'agit toujours pour Wallace de penser la littérature *depuis* le postmodernisme et le poststructuralisme. Nous ne sommes pas dans une logique de la table rase, mais dans une négociation constante avec la pensée des auteurs qui le précèdent. Malgré l'absence constitutive de la communication littéraire et les difficultés interprétatives qui en découlent, Wallace refuse de conclure à l'autonomie du texte littéraire. Autrement dit, l'absence réelle des agents du discours n'est pas un argument valable pour déconstruire la dimension communicationnelle de la littérature. Le texte est porteur d'intentions et, en étant attentif aux mots sur la page, il est possible de trouver une représentation implicite de l'auteur qui laisse des traces dans les mots qu'il emploie. Malgré les écueils de l'interprétation littéraire découlant de la polysémie constitutive du langage, il est impossible, selon Wallace,

de défendre l'idée selon laquelle *personne n'a écrit le texte*. C'est ultimement avec cette réduction à l'absurde que Wallace conclut son compte-rendu critique :

For those of us civilians who know in our gut that writing is an act of communication between one human being and another, the whole question seems sort of arcane. As William (anti-death) Gass observes in *Habitations of the Word*, critics can try to erase or over-define the author into anonymity for all sorts of technical, political, and philosophical reasons, and "this 'anonymity' may mean many things, but one thing which it cannot mean is that *no one did it*." (Wallace, 1997 : 144-145)

Notons pour conclure l'appel à l'autorité de William H. Gass, l'écrivain connu pour avoir forgé le terme métafiction dans son essai « Philosophy and the Form of Fiction » (1971 : 25). La stratégie discursive employée ici est subtile puisqu'il s'agit de réaffirmer entre les lignes l'autorité de l'auteur. Elle est d'autant plus retorse que Gass lui-même, dans l'article que Wallace cite, « The Death of the Author », affirme que la prétendue mort de l'auteur proclamée par Barthes était en fait une stratégie visant à miner l'autorité auctoriale (Gass, 1997 : 265). Gass apparaît ainsi comme une figure exemplaire de l'écrivain prenant part aux débats de théorie littéraire, et en proposant que la mort de l'auteur n'a pas eu lieu, Wallace réaffirme la légitimité de sa parole, son droit de prendre part à des débats dont on voudrait bien le tenir à l'écart. Ses interventions dans les débats de théorie littéraire portent essentiellement sur les relations entre le texte et le hors-texte. Pour Wallace, il est vital de défendre l'idée que la littérature intervient dans le réel et trouve sa raison d'être dans cette relation particulière qu'elle entretient avec le hors-texte, dans sa capacité à infléchir la perception que nous avons de la réalité. Lorsqu'il critique la métafiction comme une forme d'écriture qui court le risque du solipsisme, il faut comprendre qu'il s'attaque à une certaine forme d'autoréflexivité qu'il juge stérile. Il faut toutefois demeurer prudent, car comme c'était le cas avec l'ironie postmoderne, le rejet de Wallace n'est pas unilatéral et concerne plutôt les dérives de la métafiction dans ses formes les plus dégradées.

3.5 ROBERT COOVER ET LA MÉTAFICTION EXISTENTIELLE

Dans l'entretien avec Larry McCaffery où il expose ses réticences quant aux pratiques métafictionnelles contemporaines, Wallace prend le soin de spécifier que le genre possède ses inventeurs et ses virtuoses, qu'il distingue de leurs imitateurs, ces tourneurs de manivelles

(*crank turners*), écrivains jugés de second ordre qui voient la métafiction comme une simple recette, un procédé réflexif reproductible à l'infini. Au contraire, comme nous l'avons lu précédemment, « stuff like *Pale Fire* and *The Universal Baseball Association* was valuable as a meta-aesthetic breakthrough the same way Duchamp's urinal had been valuable. » Wallace poursuit en affirmant que

[...] when you talk about Nabokov and Coover, you're talking about real geniuses, the writers who weathered real shock and invented this stuff in contemporary fiction. But after the pioneers always come the crank turners, the little gray people who take the machines others have built and just turn the crank, and little pellets of metafiction come out the other end. (Burn, 2012 : 30)

Malgré que Wallace n'explique pas davantage ce qui distingue selon lui les bons auteurs des mauvais, il est important de revenir brièvement sur leur héritage afin de saisir ce qu'il cherche à faire lorsqu'il recycle certains procédés métafictionnels. Le roman de Robert Coover qu'il évoque avec admiration, *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.* (1968), permet de mieux comprendre la relation qu'il entretient avec la métafiction postmoderne américaine. Bien qu'il décrive la contribution de ce roman à l'histoire récente de la littérature comme étant d'abord et avant tout *méta-esthétique*, il est possible d'y voir une réflexion existentielle qui met à l'avant-plan le rôle que jouent les fictions dans la réalité humaine. Une analyse de ce roman permet de voir que cette concomitance entre la métafiction et la réflexion existentielle est précisément ce que Wallace cherche à accomplir, d'où son admiration pour celui-ci.

Avant de poursuivre, je souhaite m'arrêter sur un problème qui découle de l'usage que l'on fait habituellement de la notion de métafiction. En utilisant cette notion pour désigner les fictions dont la part réflexive renvoie au statut fictionnel du texte, nous avons tendance à oblitérer la spécificité de ce texte, la conception de la littérature dont il est porteur. Dans les faits, le sous-genre de la métafiction regroupe une grande diversité de textes, d'auteurs et de conception de la littérature, et l'homogénéité de la métafiction n'est qu'apparente. En un sens, on peut affirmer qu'il s'agit d'une catégorie vide, sans référent réel, tout comme la notion de réalisme, dont l'acception usuelle est si vaste qu'elle ne réfère à rien. D'un certain point de vue, il est aussi possible de défendre l'idée que tout texte de fiction manifeste une forme de récursivité qui en fait une métafiction. Tout comme il y a plusieurs réalismes, il y a aussi

plusieurs métafictions. Les commentaires de Wallace permettent de distinguer, de façon certes impressionniste, entre une métafiction qui serait tautologique, c'est-à-dire qui mobiliserait les jeux de miroir afin de provoquer une sensation de vertige devant la complexité formelle, et une métafiction aux visées plus ouvertement critiques. À l'opposé de cette métafiction formaliste, dont on entrevoit sans misère les limites, il existerait un type de métafiction davantage soucieuse de questionner la nature de la fiction, cette capacité qu'elle a d'infléchir l'expérience humaine, mais aussi plus fondamentalement de lui conférer une forme et de lui donner une signification. C'est dans cette catégorie que l'on peut ranger le magistral *Pale Fire* de Nabokov (1962), mais aussi *The Universal Baseball Association*, le roman de Robert Coover que je vais maintenant analyser. Ce type de métafiction, en un sens, n'est pas l'opposé du réalisme, mais plutôt son corrolaire. C'est en tout cas dans cette perspective que Wallace aborde la métafiction dans « E Unibus Pluram », en la décrivant comme une sorte de réalisme dédoublé : « [...] Metafiction, in its ascendant and most important phases, was really nothing more than a single-order expansion of its own great nemesis, Realism : if Realism called it like it saw it, Metafiction simply called it as it saw itself seeing itself see it. » (Wallace, 1997 : 34) On verra que ce réalisme de la métafiction est essentiel pour saisir le projet de Wallace, qui consiste à déplacer les expérimentations formelles de la métafiction postmoderne dans un cadre existentiel.

Le roman de Coover met en scène J. Henry Waugh, un comptable célibataire de cinquante-six ans. Son travail l'ennuie à mourir, mais tous les soirs en revenant chez lui, il se plonge dans un jeu de son invention avec une passion que le récit de Coover met beaucoup d'efforts à transmettre. Ce jeu consiste en la simulation d'une ligue de baseball, grâce à un système mobilisant trois dés qui permet à Henry de déterminer l'issue des matchs, mais aussi l'évolution des joueurs, leur performance, le déroulement de leur vie et, ultimement, le moment de leur mort. D'un point de vue narratif, le roman a ceci de particulier qu'il alterne entre deux niveaux de réalité : la vie d'Henry, d'une part, et la vie dans l'univers de la Ligue universelle de baseball, d'autre part. À ce sujet, l'incipit du roman a beaucoup à nous révéler. Le récit s'ouvre dans le deuxième niveau diégétique, donnant ainsi au lecteur l'impression que le monde inventé par Henry est le sujet principal du livre, sa réalité. Peu à peu, dans l'alternance des paragraphes, on comprend que les deux niveaux de fiction cohabitent, ce qui

vient en quelque sorte réfuter, de façon esthétique, la primauté du monde de Henry sur celui qu'il a inventé. Signalons que la ligue, de façon fort significative, en est à sa cinquante-sixième saison, ce qui correspond à l'âge de son inventeur. L'obsession généalogique d'Henry, sa nostalgie des beaux jours et des records des anciens joueurs constitue l'une des astuces les plus efficaces trouvées par Coover afin de provoquer cet effet d'aplanissement des niveaux de fiction. À la limite, la fiction de la Ligue universelle de baseball est plus tangible à la lecture, plus développée que la fiction qui l'englobe. À côté de son monde imaginaire, l'existence d'Henry semble bien pâle, minimaliste : un huis clos dans son appartement, qui est aussi un méta-huis clos dans sa boîte crânienne.

Cependant, il y a bien plus : le roman met en scène la façon avec laquelle la fiction peut prendre vie, acquérir une importance capitale dans l'existence humaine. On peut donc dire que cette métafiction cherche, par divers moyens formels, à réfuter le préjugé selon lequel la fiction serait moins vraie, et donc moins importante que la réalité, ceci en favorisant une conception des relations fiction/réalité qui est de l'ordre de la compénétration et de la réciprocité. Les premières pages sont limpides à ce sujet. L'Association énergise Henry, lui insuffle une vitalité dont il serait autrement dépourvu : « Thing was, nobody realized he was just four years shy of sixty. They were always shocked when he told them. It was his Association that kept him young. » (Coover, 1968 : 6) Au début du roman, Henry s'affaire à simuler une partie au cours de laquelle le jeune Damon Rutherford, le fils du légendaire Brock Rutherford et lanceur des *Pioneers*, est sur le point de lancer une partie parfaite. Il n'y a eu que trois parties parfaites lors des cinquante-six saisons simulées par Henry, et jamais une recrue n'a réussi un tel exploit. Le récit décrit avec beaucoup de sérieux l'enthousiasme d'Henry. Nous ne sommes pas dans une logique parodique, et si Henry est une figure quichottesque, le texte vise à transmettre sa fébrilité davantage qu'il ne la raille :

Odds against him, of course. Had to remember that; be prepared for the lucky hit that wouldn't be lucky at all, but merely in the course of things. Exceedingly rare, no-hitters; much more so, perfect games. How many in history? two, three. And a Rookie : no, it had never been done. In seventeen matchless years, his dad had pitched only two no-hitters, never had a perfect game. Henry paced the kitchen, drinking beer, trying to calm himself, to prepare himself, but he couldn't get it out of his head : *it was on!* (Coover, 1968 : 11)

Cet extrait montre bien comment Coover cherche, à l'aide d'un discours indirect libre saccadé, à faire ressentir au lecteur la fébrilité d'Henry lorsque sa ligue prend vie. Comme le lecteur est en droit de s'y attendre, le jeune Rutherford, avec l'appui des dés lancés par Henry, réussit un match parfait, ce qui plonge ce dernier dans un état d'euphorie qu'il a du mal à contenir. L'événement exceptionnel, une première depuis qu'il a créé le jeu, « brings sudden life to the Association. » (Coover, 1968 : 13) Mais ce n'est pas tout : cette soudaine vitalité procède par transferts, et lorsque le narrateur affirme que l'exploit du jeune Rutherford insufflé une vitalité nouvelle à l'Association, il faut comprendre que c'est aussi Henry, tout à coup, qui se sent revivre. Il y aurait beaucoup de choses à dire sur la relation qu'entretient Henry avec l'univers qu'il a créé de toutes pièces, mais le plus important est peut-être de souligner que celui-ci, par son artificialité, mais surtout par le fait qu'il soit géré par des règles précises qui délimitent le champ des possibles, permet d'envisager la possibilité d'accomplir la perfection. Contrairement au monde réel, plus chaotique et vain, le monde inventé par Henry répond à une certaine nécessité.

Cependant, malgré cette apparente cohésion, Henry respecte les règles du jeu qu'il a inventé, et se refuse le droit d'altérer le cours des événements, même lorsque l'harmonie est menacée. Il s'agit là d'une règle à laquelle il ne déroge jamais, quitte à en subir les conséquences. Dieu invisible, il observe les mouvements du monde à travers les limites qu'il lui a imposées. Selon ces règles, lorsque Henry lance 1-1-1, un événement extraordinaire doit se produire. S'il lance 1-1-1 à nouveau, un accident terrible cause la mort d'un joueur. Par une ironie du sort qui propulse la fiction d'Henry dans le tragique authentique, il advient que, le match suivant l'exploit du jeune Rutherford, celui-ci lance un premier 1-1-1. Immédiatement, Henry pressent qu'un événement terrible va se produire, et retarde le moment où il devra lancer les dés une seconde fois. Évidemment, celui-ci lance à nouveau 1-1-1, ce qui entraîne, à son grand désarroi, la mort de la jeune recrue qui, un match plus tôt, avait redonné vie à son Association. Il s'agit du point culminant du roman, le moment où l'écriture de Coover nous fait le mieux sentir la relation de réciprocité qui existe entre la réalité des humains et les fictions qu'ils inventent. Henry vit une angoisse véritable à l'idée que le jeune Rutherford puisse mourir s'il lance 1-1-1 avec ses dés. La métafiction de Coover n'isole pas la fiction de la vie, mais tend au contraire à suggérer que la distinction somme toute banale entre faits

avérés et fabulation n'est pas aussi importante que l'on veut bien le croire. Il existe une proximité de la vie et de la fiction, parce que c'est le propre des humains que de construire des histoires, des récits qui donnent un sens, un peu d'ordre au chaos du monde. C'est exactement le rôle que tient la Ligue universelle de baseball inventée par Henry, ce comptable malheureux qui semble parfois ne vivre que pour ces soirées solitaires où il s'immerge dans l'univers qu'il a lui-même créé.

S'il peut être tentant d'analyser Henry comme une figure solipsiste, je suis plutôt enclin à croire que le roman de Coover met en scène de quelle façon le sens que nous conférons à la réalité repose sur des bases invérifiables, qu'elles soient métaphysiques ou imaginaires. La métafiction repose ici sur une réflexion qui a un fond existentiel, voire théologique : Henry représente l'humain vivant dans un monde déserté des dieux, l'espace laissé vacant étant investi de façon idiosyncrasique par tout un chacun. Cette interprétation à laquelle le roman invite dès les premières pages, de façon implicite à tout le moins, est renforcée à la fin du récit, lorsque les personnages imaginés par Henry semblent soudainement dotés d'une vie propre, indépendante de leur inventeur. Les personnages de cette ligue vivent alors des questionnements théologiques, comme s'ils sentaient que leur univers a été momentanément déréglé par un événement exceptionnel, événement qui atteste de la présence d'une force incompréhensible réglant la marche du monde. L'exemple le plus marquant, et aussi le plus ironique, est celui d'un groupe qui s'adonne à la numérologie et qui prétend déceler un ordre mathématique à leur univers, alors qu'ils n'ont aucun moyen de savoir que leur Dieu, Henry, joue aux dés pour déterminer le cours de leur existence (Coover, 1968 : 240).

La mort de Damon Rutherford constitue en ce sens l'un des grands moments tragiques de la métafiction américaine, un moment qui à lui seul réfute tout ce qu'on a pu dire sur la cérébralité froide du genre. L'image d'Henry qui pleure, le visage enfoui dans le tas de feuilles de statistique sur sa table de cuisine, est là pour nous rappeler cette idée banale et pourtant essentielle selon laquelle la fiction est le piment de la réalité, ce qui la rend supportable : « The Proprietor of the Universal Baseball Association, utterly brought down, brought utterly to grief, buried his face in the heap of papers on his kitchen table and cried for a long bad time. » (Coover, 1968 : 76)

Malgré cette représentation positive de la fiction et de la place qu'elle peut occuper dans la vie humaine, celle-ci est constamment assaillie par le doute, hantée par le spectre de son échec. Nous verrons que les métafictions écrites par Wallace sont elles aussi teintées de tristesse, la fiction étant déchirée entre la croyance en son effectivité et la lucidité soudaine, le doute qui la rejette dans le vain, l'inutile, l'illusoire. Henry, qui connaît des moments de doute similaires par rapport à sa ligue, incarne ainsi le point de vue typiquement postmoderne selon lequel les croyances ont toutes désormais le doute comme horizon, celles-ci menaçant de se fissurer à tout moment :

Henry put fire on under the day-old coffee sitting on the stove and tried to talk himself into a little of the old excitement. He even said out loud : "All right, fellas, a little pepper now, let's wake up!" – but he heard himself talking to a wooden kitchen table all too plainly, and he thought : what a drunken loony old goat you are, they oughta lock you up. (Coover, 1968 : 127)

Henry est en deuil d'un personnage de fiction, mais son deuil n'en est pas moins réel, et si la fiction joue un rôle fondamental dans notre rapport à la réalité, cela ne signifie pas que ce rôle soit toujours positif. Cette relation entre la réalité et la fiction, l'efficacité fragile de cette dernière, sa capacité d'intervenir dans la vie humaine, voire le rôle fondamental qu'elle y tient, qu'il soit bon ou mauvais, est une conception partagée par les grands auteurs de la postmodernité, et on peut dire que ce constat est à la base de la métafiction. C'est en tout cas une façon d'en interpréter les enjeux qui permet de dépasser l'aspect strictement formel de cette pratique récurrente, et c'est ce dépassement plus que toute autre chose qui intéresse Wallace.

À ce sujet, Patricia Waugh est la théoricienne qui a le mieux décrit les rapports entre la métafiction et la conception typiquement postmoderne de l'Histoire et des Vérités, à savoir que la réalité serait, tout comme la fiction, une construction langagière subjective. À propos des métafictions et de leur rapport à la réalité externe, elle écrivait :

[...] such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. [...] If, as individuals, we now occupy "roles" rather than "selves", then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to

be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of "reality" itself. (Waugh, 2003 : 2-3.)

Il y aurait un moment où la distinction entre réalité et fiction cesse d'être limpide, et ce moment survient dans l'expérience subjective de l'individu. Si le roman de Coover met en scène un personnage qui préfère ses fictions construites à la fiction dominante que l'on nomme habituellement réalité, c'est parce qu'il est conscient, douloureusement conscient de la banalité et de la fadeur de cette dernière. De plus, il faudrait être d'une naïveté désolante pour ne pas constater à quel point la fiction intervient dans la vie quotidienne et participe à la construction de ce que nous considérons être la réalité. Coover, en mettant en scène la porosité de cette frontière ténue et en soulignant l'importance de la fiction dans l'expérience humaine, rejoint ainsi son contemporain Nabokov, lui aussi cité par Wallace comme l'un des plus grands métafictionnistes et qui affirmait, dans sa lecture du *Don Quichotte* de Cervantès, la supériorité de certaines fictions romanesques sur la prétendue *réalité* :

Don Quichotte est un conte de fées, comme *Bleak House*, comme les *Âmes mortes*. *Madame Bovary* et *Anna Karénine* sont de suprêmes contes de fées. Mais sans ces contes de fées, le monde ne serait pas réel. Un chef-d'œuvre romanesque est un univers inédit qui, en tant que tel, n'a guère de chance de cadrer avec l'univers du lecteur. Par ailleurs, qu'est-ce donc que cette "réalité" tant vantée, qu'est-ce que ces "faits" indiscutables? (Nabokov, 1986 : 31-32)

Chez Coover, le personnage solipsiste souffre de sa solitude et il n'y a pas réellement d'issue autre que la plongée dans la fiction. Wallace partage avec Coover et Nabokov ce sentiment d'une réalité entièrement construite, subjective, mais cherche à réfuter la solitude. Toute son entreprise métafictionnelle repose sur la volonté de rejeter le solipsisme, fictionnel aussi bien qu'humain. Il s'agit là de sa façon particulière d'aborder la métafiction, en cherchant à mettre de l'avant comment la fiction peut faire le pont entre les individus esseulés. Il y a chez Wallace une valorisation de la fiction littéraire comme lieu privilégié où peut s'effectuer l'identification à autrui, davantage même que dans la réalité quotidienne où les réflexes sociaux de représentation de soi rendent les rencontres véritables plus hasardeuses. C'est dans l'expérience d'identification à certains personnages, mais aussi plus généralement à certaines réalités dépeintes que le lecteur peut échapper, ou à tout le moins avoir l'impression d'échapper à sa solitude fondamentale. Le raisonnement n'est toutefois pas

jovialiste, car pour Wallace, le sentiment d'échapper à la solitude est lié de façon paradoxale à l'exposition de la solitude des autres. Autrement dit, la littérature permettrait au lecteur de se sentir moins seul en lui donnant à voir que cette condition est inhérente à l'existence humaine : « Je suis seul, mais je ne suis pas le seul à être seul. » La littérature permettrait une communauté empathique fondée sur ce constat.

La métafiction survient très tôt dans l'œuvre de Wallace comme façon d'exposer le refus du textualisme et d'affirmer, envers et contre tous, des vertus transitives de la littérature. Le paradoxe est évident, mais il mérite tout de même d'être souligné : le procédé circulaire par excellence, l'autoréflexivité du texte de fiction, sert chez Wallace à déconstruire la conception de la littérature conçue comme circuit fermée. On retrouve ici la stratégie, vantée par Wallace dans son compte-rendu du livre de Hix sur le problème théorique de la mort de l'auteur, qui consiste à battre l'ennemi à son propre jeu. L'analyse de la nouvelle « Westward the Course of Empire Takes its Way » qui se trouve dans le recueil *Girl With Curious Hair* (1989), permet d'établir la généalogie de la métafiction chez Wallace. Cette nouvelle expose certaines apories, dans le but avoué de faire imploser la métafiction, pour ensuite laisser place à une alternative qui est incarnée quant à elle par *Infinite Jest*, publié sept ans plus tard, et par certains textes qui lui succéderont. Cette analyse sera aussi l'occasion de constater de quelle façon Wallace engage un dialogue intertextuel avec John Barth, l'un de ses plus illustres prédécesseurs, l'auteur à qui il rend hommage tout en cherchant à le dépasser.

3.6 LA PROBLÉMATISATION DE LA MÉTAFICTION POSTMODERNE, DE « WESTWARD » À *THE PALE KING*

3.6.1 « WESTWARD THE COURSE OF EMPIRE TAKES ITS WAY » : UNE TENTATIVE D'IMPLOSION MÉTAFICTIONNELLE

La nouvelle « Westward the Course of Empire Takes its Way » offre une porte d'entrée incontournable afin de saisir l'esprit dans lequel s'inscrit la critique wallacienne de la métafiction postmoderne. Ce texte propose une parodie du rapport à la littérature défendue par John Barth, incarné de façon exemplaire par sa nouvelle « Lost in the Funhouse » (1968).

Il faut savoir qu'un an avant la parution de cette nouvelle, John Barth a publié un article dans *The Atlantic* intitulé « The Literature of Exhaustion », qui est rapidement devenu un manifeste de la métafiction. Il y insistait sur la désuétude des conventions d'écriture du réalisme avec un grand R et faisait également l'apologie de l'œuvre de Jorge Luis Borges, qui offrait de nouvelles avenues pour la littérature contemporaine :

Literary forms certainly have histories and historical contingencies, and it may well be that the novel's time as a major art form is up, as the "times" of classical tragedy, Italian and German grand opera, or the sonnet-sequence came to be. No necessary cause for alarm in this at all, except perhaps to certain novelists, and one way to handle such a feeling might be to write a novel about it. (Barth, 1984 : 71-72)

« Lost in the Funhouse » a été écrit dans cette perspective d'un rejet des conventions réalistes, mais aussi dans l'esprit d'une littérature du commentaire à *la Borges*. La nouvelle met en scène Ambrose, un jeune homme qui se rend à une fête foraine avec sa famille pour célébrer le jour de l'Indépendance. À un moment, Ambrose se perd dans la salle aux miroirs. Cette intrigue est le prétexte à une série de jeux métafictionnels, le récit ayant d'abord une portée allégorique : la salle aux miroirs représente la fiction, cette machine à simulacres où les objets deviennent indiscernables de leur reflet. Barth exploite dès les premières lignes du texte la métaphore de la réflexivité du miroir afin de commenter le récit. Après avoir décrit sommairement les personnages, il écrit par exemple ceci :

The function of the *beginning* of a story is to introduce the principal characters, establish their initial relationships, set the scene for the main action, expose the background of the situation if necessary, plant motifs and foreshadowings where appropriate, and initiate the first complication or whatever of the rising action. (Barth, 1988 : 77)

L'ensemble du texte poursuit dans cette tonalité, insistant sur l'idée de la fiction en tant qu'illusion construite. Pour bien saisir la critique que propose Wallace de cette nouvelle, il faut garder en tête son caractère autoréflexif, mais surtout la conclusion à laquelle cette autoréflexivité conduit. Le texte invite à croire qu'Ambrose, perdu dans la salle aux miroirs, incarne métaphoriquement l'écrivain postmoderne, conscient d'être un créateur d'artifice :

He wishes he had never entered the funhouse. But he has. Then he wishes he were dead. But he's not. Therefore he will construct funhouses for others and be their secret operator — though he would rather be among the lovers for whom funhouses are designed (Barth, 1988 : 97)

Cet architecte est radicalement coupé des amoureux, représentant les lecteurs, et par extension la réalité. C'est ce que nous confirment les toutes premières phrases de la nouvelle : « For whom is the funhouse fun? Perhaps for lovers. For Ambrose it is *a place of fear and confusion*. » (Barth, 1988 : 72) La voix narrative est celle d'Ambrose devenu adulte et qui se remémore cette scène d'enfance. Sa nostalgie face à l'innocence perdue de l'enfance peut être interprétée, dans cette logique métaphorique, comme le souhait irréalisable de l'auteur postmoderne de retourner à une forme de réalisme naïf où il était encore possible d'écrire sans s'empêtrer dans l'autoréflexivité. Il y a donc dans le texte de Barth la nostalgie d'une innocence perdue qui donne une teinte particulière à sa quête de renouveau formel.

La nouvelle de Wallace, « Westward the Course of Empire Takes its Way », appartient à ses œuvres de jeunesse, mais contient néanmoins en germe le programme d'*Infinite Jest*, sans toutefois parvenir pleinement à le réaliser. Il y a dans ce texte quelque chose qui relève de la mise en scène de l'échec trahissant la recherche de sincérité que nous avons abordée plus tôt. Il y expose ses problèmes esthétiques et philosophiques, même si, ultimement, le texte est d'abord une entreprise de destruction de la métafiction, et non pas l'incarnation de cette *nouvelle fiction* souhaitée par le narrateur. À ce sujet, le titre de la nouvelle est révélateur. Celui-ci est emprunté à une peinture murale d'Emanuel Leutze (1861) qui est exposée dans le *United States Capitol* à Washington. Cette toile, qui représente la conquête de l'Ouest par les Américains, incarne la marche de l'Histoire, l'évolution d'une nation au fil du temps. Du coup, transposée dans la logique du texte de Wallace, cet intertexte évoque le dépassement de la métafiction que Wallace cherche accomplir : la fiction contemporaine ne doit pas se contenter de marcher dans les pas de ses prédécesseurs, mais continuer l'exploration de territoires vierges. L'ironie de ce titre est immédiatement perceptible si l'on se souvient des propos tenus par John Barth dans « The Literature of Exhaustion », puisqu'il y défendait une littérature seconde qui s'emploie à revisiter les territoires littéraires existants sous le mode du commentaire et de la réflexivité. Ainsi, de façon retorse, Wallace essaie de prendre Barth à son propre jeu et l'invite dans cette joute générationnelle où le jeune écrivain se fait un devoir d'affirmer la désuétude du travail de ses prédécesseurs. On le comprend, la nouvelle de Wallace se déploie en pleine contradiction, car il s'agit d'invalider le formalisme barthien tout en proposant une recherche formelle cherchant à le dépasser. Wallace, nous l'avons déjà

remarqué, n'a pas peur des paradoxes, et on peut même affirmer que sa tentative de dépassement du postmodernisme passe par une réactualisation paradoxale de certains des présupposés les plus tenaces de ce mouvement. De plus, une lecture parallèle du texte de Barth et de celui de Wallace permet de saisir à quel point le postmodernisme se cristallise aux États-Unis autour d'une conception de l'histoire de la fiction qui suppose que celle-ci doive progresser et se renouveler sans cesse. En ce sens, la référence à la toile d'Emanuel Leutze est on ne peut plus significative.

« Westward the Course of Empire Takes its Way » met en scène des étudiants en création littéraire à Baltimore, où John Barth a lui-même enseigné. Le professeur de création littéraire se nomme Ambrose et il est, comme on peut s'en douter, un fervent défenseur de l'esthétique postmoderne, tout particulièrement de la métafiction. La première partie de la nouvelle donne lieu à une série de commentaires où la conception de la littérature défendue par John Barth est tournée en dérision. L'une des étudiantes, Drew-Lynn Eberhardt, adhère à cette esthétique, la première phrase de l'un de ses textes de création étant « Nouns verbed by, adverbially adjectival. » (Wallace, 1989 : 234) Mark Nechtr, au contraire, doute de la pertinence des enseignements de son professeur. Alors que Drew-Lynn, lors du premier cours, a demandé à Ambrose de signer son exemplaire de *Lost in the Funhouse*, Mark a pour sa part le sentiment que de grandes failles s'ouvrent en lui quand il tente de lire ce texte. Il soupçonne le professeur de leur apprendre *comment* écrire des textes de fiction, sans toutefois réfléchir à leur finalité. Pour le Professeur Ambrose, l'épuisement des possibilités formelles de la fiction est une simple fin, et non pas un moyen favorisant ce partage intersubjectif si cher à Wallace. Dans un passage, nous retrouvons en toutes lettres la part existentielle, fondamentale que Wallace cherche à insuffler à la métafiction formaliste. Il y pastiche d'ailleurs aussi les pauses réflexives de Barth, en retournant contre lui-même le procédé alors qu'il commente l'introduction du texte :

OK true, that was all both too quick and too slow, for background – both intrusive and sketchy. But please whether your imagination's engaged or not, please just acknowledge the propositions, is all. Because time is *severely limited*, and *whatever might be important lies ahead*. (Wallace, 1989 : 238. L'italique est dans le texte)

Il s'agit d'un exemple probant d'une des contradictions mentionnées plus tôt : pourquoi Wallace utilise-t-il les procédés réflexifs métafictionnels s'il s'agit de se distancier de cette pratique? Évidemment, l'usage qu'il en fait relève de la satire et vise à les ridiculiser. Une partie de la réponse réside dans la visée de ces passages autoréflexifs, à savoir l'intention qui motive leur présence. Il faut comprendre que ce n'est pas un hasard si Barth tient dans la fiction le rôle d'un professeur. L'autoréflexivité, omniprésente dans « *Lost in the Funhouse* » rappelle effectivement un cours d'écriture, le narrateur dévoilant les procédés au fur et à mesure qu'il les utilise. Wallace tente d'invalidier le rapport à l'écriture de John Barth en insinuant qu'il s'agit tout au plus d'une recette. L'épuisement des formes devient ainsi une marque de commerce, une véritable franchise. Le professeur Ambrose est sur le point de lancer une chaîne de discothèques *Funhouse* et a engagé Sternberg, l'agent de publicité génial qui est derrière le succès des restaurants McDonald's. Cette allusion fait également écho à la théorie de Wallace selon laquelle la culture populaire de l'époque s'est largement appropriée la mise à distance ironique et les divers procédés réflexifs postmodernes, ceux-ci se retrouvant par exemple dans les stratégies publicitaires d'une chaîne de restauration rapide.

Tout en formulant cette critique, Wallace cherche un moyen pour la littérature actuelle de dépasser la métafiction, sans toutefois revenir à une forme naïve de réalisme. Cette recherche est incarnée par le projet de Mark Nechtr, qui souhaite lui aussi inventer un nouveau type de fiction, incarnant ainsi le double de Wallace. Il ne sait toutefois pas comment la désigner :

Please don't tell anybody, but Mark Nechter desires, some distant hard-earned day, to write something that stabs you in the heart. That pierces you, makes you think you're going to die. Maybe it's called metalife. Or metafiction. Or realism. Or gfhrytytu. He doesn't know. He wonders who the hell really cares. Maybe it's not called anything. (Wallace, 1989 : 332-333)

Le texte que Mark écrit à la toute fin de la nouvelle, et dont le narrateur nous relate les grandes lignes cherche à s'éloigner de l'esthétique prônée par le professeur Ambrose. Il est incertain quant à la nature du texte qu'il souhaite écrire, mais une chose est certaine, ce texte ne sera pas une métafiction :

Except Mark feels in his flat young gut, though, that such a story would NOT be metafiction. Because metafiction is untrue, as a lover. It cannot betray. It can only

reveal. Itself is its only object. It's the act of a lonely solipsist's self-love, a night-light on the black fifth wall of being a subject, a face in a crowd. It's lovers not being lovers. Kissing their own spine¹¹. Fucking themselves. True, there are some gifted old contortionists out there. Ambrose and Robbe-Grillet and McElroy and Barthelme can fuck themselves awfully well. (Wallace, 1989 : 332)

La fin de ce passage témoigne de l'ambiguïté constitutive du rapport que Wallace entretient avec le postmodernisme, certains des écrivains postmodernes les plus célèbres étant accusés de solipsisme, certes, mais d'une forme virtuose de solipsisme. Pour remédier à cette situation qui est jugée comme un cul-de-sac, la solution envisagée par Mark est d'écrire un texte de fiction s'ancrant dans sa propre expérience. Ce texte est de nature autobiographique, bien que le personnage principal se nomme Dave (une référence à l'auteur réel¹²). Le texte gravite principalement autour du malaise existentiel de Dave et de ses problèmes de communication avec sa copine. Certains passages annoncent ce qui deviendra plus tard l'un des traits majeurs de l'écriture de Wallace, à savoir le *self-consciousness* du personnage et sa surinterprétation continuelle des événements auxquels il est confronté (j'y reviendrai bientôt). Par exemple, quand ils font l'amour et que L--- crie qu'elle l'aime, Mark devient anxieux et se demande si ce qu'elle aime, c'est lui, ou bien les sensations qu'elle éprouve à ce moment-là. Le récit prend alors une tournure résolument psychologique, délaissant les pauses autoréflexives et critiques pour aboutir au suicide de L---, après une terrible dispute avec Dave. Lorsque Mark lit ce texte dans son atelier d'écriture, l'histoire est interprétée par ses pairs comme une vaste réflexion sur les sentiments d'une nouvelle génération amorphe, habitée par un puissant sentiment de culpabilité et d'enfermement, de même que par la peur et la confusion. La prise de distance de Mark face aux conseils du professeur Ambrose

¹¹ Cette image impossible d'un être qui embrasse sa colonne vertébrale est reprise beaucoup plus tard par Wallace, dans un chapitre de son roman posthume et inachevé *The Pale King* (2011 : 394-407). Ce texte d'une dizaine de pages, qui a aussi été publié dans le *New Yorker* peu de temps avant la parution du livre, met en scène un enfant dont le but est d'embrasser « every square inch of his own body. » (Wallace, 2011 : 394) Il s'agit d'une variation, poussée à l'absurde, de la figure de l'onanisme, qui symbolise dans l'œuvre de Wallace le caractère solipsiste du textualisme et de la métafiction. Cette résurgence de l'image permet de mesurer à quel point l'œuvre de Wallace s'est construite comme un vaste projet, et ce, dès ses premiers textes.

¹² Notons ici que l'emboîtement des cadres narratifs (un texte dans le texte, dont le protagoniste se nomme Dave) se termine par une référence implicite à l'auteur réel. C'est dire à quel point pour Wallace, la plongée dans la fiction, fût-elle réflexive, n'équivaut nullement à un désaveu des liens qu'elle entretient avec la réalité.

représente la mise en scène du parricide perpétré par Wallace. À ce propos, Marshall Boswell remarque avec finesse que Mark Nechtr est le fils symbolique d'Ambrose, son nom de famille référant au nectar, et par extension à l'ambrosie, la boisson des Dieux. (Boswell, 2003 : 105)

Le texte de Mark ne refuse pas complètement la réflexivité, mais propose une métaphore de l'écriture afin de remplacer celle des miroirs. Comme nous avons eu l'occasion de le remarquer jusqu'à présent, Wallace multiplie les métaphores de l'écriture, que ce soit pour critiquer une vision de la littérature ou encore pour en valoriser une autre. Le personnage de Dave, tout comme Mark, est un archer, et on comprend, grâce à un jeu d'allusions subtiles, que la flèche lancée au centre de la cible est une métaphore de la conception de l'écriture défendue. L'écriture n'est plus un simple jeu réflexif, mais la tentative d'atteindre la cible, c'est-à-dire le lecteur. Mark souhaite, comme on l'a vu, « to write something that stabs you in the heart. That pierces you, makes you think you're going to die. » (Wallace, 1989 : 333) À ce propos, il faut souligner que L--- se suicide en se plantant l'une des flèches de Dave dans la gorge, alors que celui-ci assiste, impuissant, à l'agonie de son amoureuse. Un tel passage révèle l'aspect tragique de l'écriture de Wallace. Celui-ci veut écrire à propos de la souffrance humaine afin d'établir un rapport empathique avec le lecteur, certes, mais il y a aussi dans cette démarche une forme d'impuissance dont l'écrivain se montre douloureusement conscient. Tout comme il est impossible pour un être humain de ressentir le mal de dents d'un autre, l'écrivain assiste impuissant à la marche du monde qu'il observe. Dès lors, c'est le pouvoir de l'empathie littéraire qui est mis en doute. Il s'agit d'une posture noble, d'une importance capitale, mais en dernière analyse, celle-ci se retrouve toujours face au doute. Ce mouvement oscillatoire entre la valorisation et la remise en question de l'empathie littéraire représente peut-être justement la *nouvelle fiction* que Mark cherche à inventer. Il s'agit également d'une réflexion qui s'inscrit en continuité avec la métafiction. L'écriture questionne toujours ses pouvoirs et ses effets, mais l'attention est centrée sur les pouvoirs de la fiction.

Ce glissement de la critique de la métafiction vers une entreprise de représentation autoréflexive des souffrances du sujet en proie au doute existentiel est peut-être ce qui caractérise le mieux l'évolution du travail de Wallace. Dans « Westward the Course of Empire Takes Its Way », il se laisse toutefois prendre au piège métafictionnel tendu par John

Barth. De son propre aveu, le but était de parvenir à provoquer l'implosion de la métafiction afin d'en finir une fois pour toutes avec elle :

In "Westward" I got trapped one time just trying to expose the illusions of metafiction the same way metafiction had tried to expose the illusions of the pseudo-unmediated realist fiction that came before it. It was a horror show. The Stuff's a permanent migraine. (Burn, 2012 : 40)

Ce projet d'exposer les limites de la métafiction aboutit à un cul-de-sac, le lecteur étant en droit de s'attendre à une proposition, à un changement de perspectives. Or, la tentative de Wallace est plus ou moins réussie et on a l'impression que la solution, incarnée par le texte que Mark présente à sa classe, est reléguée au second plan. Autrement dit, la justification du projet occupe davantage de place que le projet lui-même, et la critique de John Barth est ambiguë puisqu'elle est teintée de ses façons de faire. En fait, Wallace ajoute dans son texte une couche de réflexivité à celle qui était déjà présente dans l'œuvre de John Barth, le solipsisme de la métafiction y étant enfoui dans une série d'allusions intertextuelles où le discours en faveur d'une conception transitive de la littérature est écrasé par les commentaires d'un texte qui se contemple et s'interroge alors même qu'il est en train de se faire. Cette nouvelle demeure tout de même programmatique par sa prise de position, et reste essentielle quant à l'interprétation des œuvres qui lui succéderont, notamment *Infinite Jest*, sept ans plus tard. Le projet énoncé, il restait encore à le réaliser.

3.6.2 INFINITE JEST : AUTORÉFLEXIVITÉ ET POUVOIRS DE LA LITTÉRATURE

On l'a vu, Wallace expose dans sa nouvelle, de façon qui peut parfois sembler didactique, son rejet de la métafiction telle que John Barth la pratiquait dans « Lost in the Funhouse. » Cependant, une question persiste : pourquoi Wallace n'écrit-il pas tout simplement autre chose ? Pourquoi afficher ses intentions aussi explicitement ? Pourquoi vouloir critiquer la métafiction en mobilisant les procédés courants dans ce type d'écriture ? La réponse se trouve sans doute dans ce qu'on entend par *métafiction*. Il y aurait, comme le suggère Patricia Waugh, deux types de métafiction :

[...] there are two poles of metafiction : one that finally accepts a substantial real world whose significance is not entirely composed of relationships within language;

and one that suggests there can never be an escape from the prisonhouse of language and either delights or despairs in this. (Waugh, 2003 : 53)

C'est précisément dans cette confusion, dans cette tendance à l'amalgame que la réflexion de Wallace s'inscrit. La critique de la métafiction qu'il propose n'est pas unilatérale, mais concerne plutôt des aspects bien précis que nous avons déjà exposés. Dans *Lost in the Funhouse*, les jeux de miroir servent essentiellement à révéler au lecteur le caractère construit, artificiel et contingent de la fiction. La part réflexive est tournée vers la mécanique du texte. Il y a pour Wallace dans cette approche une forme de solipsisme qui tourne à vide. C'est pourquoi celui-ci cherche à remplacer la métaphore des miroirs qui se font face par une autre métaphore, celle de la flèche, qui a l'avantage d'illustrer une certaine vectorialité : la littérature mérite d'être pensée comme un acte de communication, sans quoi elle demeure lettre morte. C'est là, nous l'avons vu, que réside l'éthique littéraire wallacienne. Avec *Infinite Jest*, il propose une métaphore qui correspond également à la littérature qu'il appelle : le triangle de Sierpinski. Dans les deux cas, la réflexivité ne porte plus sur le caractère illusoire de la fiction, mais au contraire sur ses potentialités, sur les liens qu'elle entretient avec la réalité. C'est ici qu'on retrouve, dans *Infinite Jest*, certains échos à la conception de la métafiction véhiculée par Coover dans *Universal Baseball Association*. La fiction est partie intégrante du monde; elle fait écho à l'expérience du lecteur et possède un pouvoir d'action sur ce dernier.

Le triangle de Sierpinski est un fractal où un triangle premier se subdivise en triangles plus petits, ceux-ci se subdivisant de la même façon. Il s'agit d'une représentation de l'infini, mais aussi, pour Wallace, d'une métaphore illustrant la nature fondamentalement relationnelle de la fiction. Ainsi envisagée, la fiction fait partie du grand triangle du réel, et entretient des rapports homologues avec lui, ce dont rend compte la relation entre les triangles plus grands et plus petits. Une référence explicite au triangle de Sierpinski est faite dans le roman. Il s'agit d'un dessin affiché sur le mur dans la chambre de Pemulis : « There's sun on the wall with the hanging viewer and poster of the paranoid kind and an enormous hand-drawn Sierpinski gasket. » (Wallace, 2006 : 213) Le roman est truffé de scènes d'emboîtement qui correspondent directement au jeu des grandeurs du triangle de Sierpinski. Nous apprenons par exemple qu'Orin a l'habitude d'emprisonner sous verre les blattes qui surgissent dans sa

salle de bain, jusqu'à ce qu'elles meurent asphyxiées. Beaucoup plus tard dans le roman, Orin se fait enlever par les *assassins des fauteuils rollents* et est enfermé sous une immense cloche de verre qui se remplit peu à peu de blattes (Wallace, 2006 : 971-972) À ceci, il faut ajouter la présence de blattes qui tiennent compagnie à Erderdy, ce personnage qui décide de s'enfermer chez lui pour fumer sans arrêt de la marijuana dans le but de s'écœurer et d'en finir une fois pour toutes avec cette drogue¹³.

Infinite Jest propose une logique de mise en abyme qui prend la forme d'emboîtements infinis : le petit peut symboliser le grand, le grand se retrouve dans le petit et les différentes parties de la fiction apparaissent liées entre elles par une intention qui les dépasse et dont l'empreinte se trouve partout. Cette intention, on le verra, est celle du souci de l'autre, d'une littérature portée par une volonté de toucher le lecteur et de lui faire vivre une expérience empathique, notamment par le biais d'une attention soutenue à l'expérience intérieure des personnages. La métaphore du triangle de Sierpinski invite aussi à penser la fiction comme faisant partie de la réalité du lecteur, teintant son expérience et ayant le pouvoir d'agir sur sa perception du monde. Finalement, cette figure relationnelle permet de penser les liens entre la sphère privée et la sphère publique dans *Infinite Jest*. En effet, si les récits consacrés à la maison de réadaptation pour drogués et aux étudiants de l'académie de tennis occupent une place cruciale dans le roman, ceux-ci trouvent un contrepoint dans les discussions entre Steeply, un agent secret au service de l'*Office of Unspecified Services* et Marathe, un membre des *assassins des fauteuils rollents*. Ces dialogues philosophiques, qui ont lieu dans le désert, jettent un éclairage particulier sur la vie privée des personnages en montrant qu'une situation commune les lie, malgré leur isolement apparent.

C'est donc par l'écriture d'*Infinite Jest* que Wallace passe d'une simple critique de la métafiction à son renouvellement. On verra comment la part réflexive de ce roman propose une vision relationnelle de la fiction, mais aussi comment il se concentre sur la souffrance des individus. Comme nous l'avons vu, Wallace accepte le constat postmoderne de la réalité construite, subjective, ce qui le mène tout droit au problème du solipsisme de l'être prisonnier

¹³ Évidemment, la référence à *La métamorphose* de Kafka est frappante et mériterait une étude détaillée, d'autant plus que Wallace a consacré un article à cet auteur.

du discours. La tension, dans *Infinite Jest*, réside entre l'affirmation de la solitude radicale de l'humain, d'un côté, et l'affirmation douloureuse de la nécessité dans laquelle il se trouve de vivre des rencontres intersubjectives. La réflexion sur l'empathie va main dans la main avec l'autoréflexivité, le doute, et cette balade n'est pas de tout repos.

L'un des moyens les plus efficaces mobilisés par Wallace pour affirmer la nature relationnelle de la fiction, dans *Infinite Jest*, consiste à faire du livre le négatif du film autour duquel gravite l'intrigue principale, lui aussi intitulé *Infinite Jest*. Cette mise en abyme induit avec force une lecture métafictionnelle, la rend nécessaire dans la mesure où la représentation du film *Infinite Jest* sert la critique de la *mauvaise* métafiction, et permet ainsi de révéler, en creux, le projet qui préside à l'écriture du roman que le lecteur tient entre ses mains. Le caractère potentiellement létal du visionnement du film suggère l'effectivité de la fiction, certes, ses effets sur le monde fictionnel étant dramatiques, mais il invite surtout à envisager la création artistique d'un point de vue éthique, entendu ici comme la prise en compte de la dimension humaine de l'expérience artistique ou littéraire. Il s'agit du dernier film de James O. Incandenza, cinéaste expérimental ayant également fondé l'académie de Tennis Enfield où vivent ses fils Hal et Mario, de même que sa femme Avril. Ce film possède l'étrange capacité de plonger ses spectateurs dans un plaisir si intense que ceux-ci perdent tout contact avec la réalité et ne peuvent résister à la tentation de le visionner en boucle. Dans la note de fin de volume consacrée à la filmographie de James O. Incandenza, on apprend qu'*Infinite Jest V* (il y a eu quatre autres variations) est « far and away [James O. Incandenza's] most entertaining and compelling work. » (Wallace, 2006 : 993) Cependant, l'attrait de l'œuvre d'Incandenza repose sur sa connaissance de l'optique et des techniques cinématographiques. C'est en tout cas ce qui intéresse les critiques. Ce ne sont pas les sujets traités par le cinéaste qui les séduisent, mais plutôt ses expérimentations formelles, le rendu technique de ses oeuvres, comme l'explique Joelle Van Dyne, l'actrice tenant le rôle principal de bon nombre de ses films :

The man's Work was amateurish, she'd seen [...] More like the work of a brilliant optician and technician who was an amateur at any kind of real communication. Technically gorgeous, the Work, with lighting and angles planned out to the frame. But oddly hollow, empty, no sense of dramatic *towardness* – no narrative movement toward a real story; no emotional movement toward an audience. Like conversing with a prisoner through that plastic screen using phones [...] like a very smart person

conversing with himself... mordant, sophisticated, campy, hip, cynical, technically mind-bending; but cold, amateurish, hidden : no risk of empathy. (Wallace, 2006 : 740.)

Il est tentant de voir ici un parallèle avec le professeur Ambrose, James Incandenza occupant comme lui une fonction d'autorité artistique, d'autant plus que Wallace insiste encore une fois sur les liens entre la critique et la pratique artistique. Toutefois, dans *Infinite Jest*, la figure de l'auteur postmoderne recoupe celle du père, plutôt que celle du professeur, réactivant le rapport spectral que Wallace entretient avec la postmodernité, fondamentalement trouble et alternant entre le rejet et l'adhésion. Le père postmoderne, fasciné par les aspects les plus techniques de la fiction, n'est jamais parvenu à réaliser la part communicative essentielle à l'art selon Wallace. Il suffit de se remémorer la filmographie disponible à la fin du volume, que nous avons déjà analysée, pour constater que l'œuvre d'Incandenza est tournée vers l'expérimentation formelle et l'art conceptuel, celle-ci étant un véritable florilège de la métafiction, une tentative d'épuisement des possibilités qu'elle offre et qui évoque ironiquement la littérature de l'épuisement prônée par John Barth (Wallace, 2006 : 985-993).

Le film de James O. Incandenza, *Infinite Jest*, apparaît clairement comme le négatif du livre de Wallace : celui-ci représentant l'envoûtement passif de la spectature qui est le propre de la culture du divertissement – souvent analysée avec suspicion par l'auteur – celui-là demandant de la part du lecteur un investissement qui, à terme, serait récompensé par une forme d'enrichissement. L'œuvre de Wallace ne vise pas d'abord, bien qu'elle le fasse, à reconforter le lecteur avec le pur plaisir du divertissement, mais cherche au contraire à le confronter aux réalités les plus crues, les plus difficiles de ses contemporains : drogués, dépressifs, suicidaires, solitaires et laissés-pour-compte peuplent le roman. Le fait que James O. Incandenza, la figure postmoderne par excellence de cet univers, se suicide en faisant exploser sa tête dans un four à micro-ondes ne doit pas être négligé (Wallace, 2006 : 250)¹⁴. Il faut toutefois prendre garde d'interpréter sa mort comme le rejet irrévérencieux du

¹⁴ Il est tentant de rapprocher ce suicide pour le moins singulier et celui de Sylvia Plath, qui a quant à elle été retrouvée la tête dans un four. Le suicide de cette écrivaine est trop célèbre pour que Wallace puisse l'avoir ignoré. Le suicide de James O. Incandenza serait en quelque sorte la suite logique, l'actualisation postmoderne de celui de Plath.

postmodernisme, car il s'agit d'une relation beaucoup plus complexe. Rappelons-nous que pour Wallace, c'est le contexte sociohistorique qui rend caduque la posture réflexive et ironique associée au postmodernisme, principalement parce que celle-ci a été récupérée par la culture télévisuelle, et plus largement écranique. James O. Incandenza ne représente donc pas le canon littéraire postmoderne, mais plutôt la généralisation de sa logique dans le discours. Dans le cadre temporel du roman, il est important de le noter, son œuvre date du début des années 2000. D'ailleurs, vers la fin du roman, Hal visionne avec nostalgie les films de son père, ce qui vient relativiser l'interprétation négative qu'on pourrait être tenté d'en faire, puisque son œuvre trouve finalement son public et accomplit ainsi ses visées (Wallace, 2006 : 909-910). Il est aussi permis d'interpréter cette scène comme l'expression de la tendresse nostalgique de Wallace à l'égard du postmodernisme, qui est représentée pour une rare fois de front plutôt que par le biais d'intertextes.

En fait, cette ambivalence révèle que l'interprétation des œuvres de James Incandenza repose sur un malentendu critique : alors que les théoriciens ont insisté dans leurs études sur les aspects les plus techniques et avant-gardistes de son œuvre, celui-ci a souhaité créer une œuvre qui soit un legs pour Hal, son fils avec qui il n'a jamais su communiquer. La mention de ce malentendu est primordiale, puisque Wallace y suggère que la conception textualiste de la littérature n'est pas le fait des auteurs seuls, mais aussi de la critique et de la théorie institutionnelles qui, comme nous le rappelait plus tôt Jacques Bouveresse, ont parfois péché par excès de formalisme en négligeant les aspects proprement existentiels des œuvres les plus importantes de leur époque.

C'est sous la forme d'un spectre rendant visite à Don Gately, qui est gravement blessé et alité à l'hôpital, que James Incandenza dévoile ses intentions à propos de ce film qui devait être une façon de reconforter son fils Hal (Wallace, 2006 : 839). Ultimement, ce film d'Incandenza représente la tragédie de l'échec communicationnel et, en cela, on peut dire qu'il s'agit d'une œuvre ratée. Cet échec, thématique dans le roman de Wallace, rend d'autant plus saillante l'intention de l'auteur d'éviter cet écueil, ou, à tout le moins, sa conscience du danger qu'il court en s'engageant à poursuivre ce qu'il juge être le projet postmoderne, afin de le dépasser. L'un des problèmes centraux de la poétique wallacienne est, comme nous l'avons

vu, la finalité de l'inventivité formelle. Il s'agit bien sûr d'un écueil qui guette l'écrivain, mais aussi le discours critique, et c'est pourquoi je cherche à montrer comment l'œuvre de Wallace, par divers procédés, *travaille* de l'intérieur (de façon intradiégétique) le discours critique que l'on peut tenir sur elle, et est parvenu jusqu'à un certain point à l'influencer.

En cela, le récit entourant l'œuvre de James Incandenza est particulièrement évocateur. À première vue, pour Joelle van Dyne, le film d'Incandenza intitulé *Pre-Nuptial* s'inscrivait dans ce qu'elle désigne comme étant une forme de « cold hip technical abstraction » (Wallace, 2006 : 742). Or, ce film contient un long plan fixe où l'*Extase de Sainte-Thérèse* de Gian Lorenzo Bernini est filmée depuis le point de vue d'un vendeur de sandwiches alcoolique, c'est-à-dire comme si la caméra incarnait le regard de cet homme. Si le film, par sa lenteur et sa quasi-absence de récit, s'inscrit clairement dans une démarche expérimentale et formaliste, il est aussi permis selon Joelle van Dyne de l'interpréter comme la mise en scène d'un moment de liberté vécue par l'homme triste, l'œuvre d'art lui permettant momentanément de *sortir de sa propre tête* :

The statue, the sensuous presence of the thing, let the alcoholic sandwich-bag salesman escape himself, his tiresome ubiquitous involuted head, she saw, was the thing. The four-minute still shot maybe wasn't just a heavy-art gesture or audience-hostile herring. Freedom from one's own head, one's inescapable P.O.V. [...] Here then, after studious (and admittedly kind of boring) review, was an un-ironic, almost *moral* thesis to the campy abstract mordant cartridge [...] (Wallace, 2006 : 742).

Ce passage est important puisqu'il montre bien comment la question de l'interprétation est cruciale dans *Infinite Jest*, à un point tel qu'elle y est thématifiée. Il laisse entrevoir que ce n'est pas seulement l'esthétique postmoderne qui pèche parfois par excès de formalisme, selon Wallace, mais aussi le contexte interprétatif dans lequel ces œuvres sont reçues, qui tend à passer sous silence leur dimension proprement existentielle. Cette ambiguïté de la représentation du postmodernisme, et plus largement de l'expérimentation artistique, est constitutive de la réflexion que Wallace cherche à partager. Cette indétermination repose d'une part sur les visées de l'expérimentation, et d'autre part sur le regard interprétatif posé sur l'œuvre. On le voit bien, Wallace se montre conscient de l'articulation bien particulière entre les œuvres et le discours critique actuel. Une telle pratique, qui vise à orienter la réception d'une œuvre en mettant en scène la réception de l'œuvre d'un créateur fictif, permet de saisir

comment l'autorité auctoriale peut s'exprimer au sein même de la fiction. Ici, Wallace suggère que sa critique de l'expérimentation métafictionnelle ne s'inscrit pas dans une conception conservatrice de la littérature qui valoriserait les formes du passé. Au contraire, c'est par l'expérimentation formelle, depuis l'intérieur du problème, qu'il parvient à formuler sa critique.

Avec *Infinite Jest*, Wallace a cherché à confronter certains des présupposés de la communauté interprétative des acteurs littéraires qui s'intéressent à la métafiction, au postmodernisme et, plus largement, à la littérature actuelle. Cela est d'autant plus fascinant que le changement de paradigme, mis en scène dans la fiction s'est réalisé, jusqu'à un certain point, dans la réalité même. Il s'agit là d'un cas puissamment convaincant de l'effectivité de la littérature que j'analyserai dans le dernier chapitre de cette thèse. Wallace cherche à orienter l'attention de ses lecteurs, et cela parfois au détour d'une simple phrase. La réflexion n'est pas monolithique, mais bel et bien incorporée aux nombreux récits, se servant de différentes situations afin d'appréhender les problèmes qui le préoccupent sous divers éclairages. Ainsi, très tôt dans le roman, alors que les étudiants de l'institut Enfield discutent d'un examen de littérature portant sur Tolstoï, Hal exprime en une phrase le renversement herméneutique souhaité par Wallace. L'examen, dit-il, « was talking about the syntax of Tolstoy's sentence, not about real unhappy family. » (Wallace, 2006 : 95) Cette référence à l'incipit d'Anna Karénine¹⁵ doit être prise au sérieux car elle est d'une importance capitale. Si Wallace, en héritier du postmodernisme, fait preuve à sa façon d'inventivité formelle, c'est sur la question

¹⁵ Le roman de Tolstoï commence avec cette phrase, qui a une valeur programmatique : « Les familles heureuses se ressemblent toutes; les familles malheureuses sont malheureuses chacune à leur façon. » (Tolstoï, 1972 : 21) Il faut préciser que la famille Incandenza est malheureuse, et ce, de diverses façons. En plus du suicide du père, plusieurs passages du roman sous-entendent qu'Avril Incandenza a été une femme infidèle (Wallace, 2006 : 787). Elle aurait même eu une relation incestueuse avec Orin (Wallace, 2006 : 791), le plus vieux de frères Incandenza, ce qui expliquerait le refus de ce dernier de parler à sa mère. À cela, il faut ajouter l'état dépressif de Hal et les handicaps physiques sévères de Mario. Notons également que Nabokov, dans *Ada or Ardor : A Family Chronicle*, a lui aussi repris l'incipit du roman de Tolstoï, en inversant toutefois les termes de la formule : « "All happy families are more dissimilar; all unhappy ones are more or less alike," says a great Russian writer in the beginning of a famous novel (*Anna Arkadievtch Karenina*, transfigured into English by R. G. StoneLower [traducteur inventé par Nabokov], Mount Tabor Ltd., 1880). That pronouncement has little if any relation to the story to be unfolded, a family chronicle, the first part of which is, perhaps, closer to another Tolstoy work, *Detstvo i Otrochestvo* (*Childhood and Fatherland*, Pontius Press, 1858.) » (Nabokov, 1990 : 3)

du malheur et sur le contenu humain qu'il dirige notre attention. L'analyse de l'inventivité formelle dont il fait preuve doit ainsi être menée en gardant à l'esprit ses liens avec les problèmes existentiels qu'elle exprime. L'expérimentation échappe au solipsisme en s'ouvrant à l'expérience humaine ou, plutôt, en incorporant les problèmes humains dans le brassage angoissant de son autoréflexivité.

3.6.3 DE L'AUTORÉFLEXIVITÉ TEXTUELLE AU SELF-CONSCIOUSNESS

L'une des techniques utilisées par Wallace pour parvenir à orienter l'interprétation de son œuvre relève du martèlement. Dans un roman encyclopédique comme *Infinite Jest*, le fait est notable puisqu'il serait tentant de croire a priori qu'une telle œuvre favorise une poétique de l'éparpillement. Il est toutefois difficile de parler de la question du malheur dans *Infinite Jest* sans mentionner d'emblée l'effet d'accumulation qui donne à l'écriture son efficacité, mais aussi son unité thématique. Les personnages, de diverses façons, souffrent de leur solitude, et c'est dans l'entrecroisement de ces solitudes que réside l'intérêt de la démarche de Wallace. Les aspects autoréflexifs de son écriture sont encadrés par cette démarche, s'inscrivent dans celle-ci, de sorte que l'un et l'autre sont indissociables. Qu'il s'agisse de Poor Tony, dont nous avons déjà parlé, de Kate Gompert, qui a tenté de se suicider en ingérant tous ses comprimés, décrits comme « everything [she] had in the world » (Wallace, 2006 : 70), d'Erdedy qui s'enferme chez lui pour fumer des quantités invraisemblables de marijuana, jusqu'à rendre la perspective d'une simple discussion profondément angoissante, « he couldn't even be around anyone else if he'd smoked marijuana the same day, it made him so self-conscious. » (Wallace, 2006 : 22), de Joelle van Dyne, elle aussi suicidaire, ou encore de Hal qui vit une grave crise existentielle, les personnages d'*Infinite Jest* ont tous en commun ce sentiment de solitude et partagent l'impression d'une incommunicabilité proprement solipsiste. Sans faire de ce roman un roman à thèse – ce que seule une lecture superficielle pourrait inférer – il faut convenir que Wallace y expose plusieurs phénomènes sociaux qui font selon lui en sorte que, dans l'Amérique actuelle, le sujet se sent isolé du monde. Il s'agit donc moins d'une thèse que d'un parti pris trahissant une certaine vision du monde selon laquelle les liens sociaux sont de plus en plus difficiles et précaires.

Les drogués du roman, dont Hal fait partie, ont tous leur rituel de consommation et celui-ci s'effectue dans l'isolement (Wallace, 2006 : 50). De la même façon, tous les passages traitant du monde du divertissement suggèrent que les situations de spectature passive, de plus en plus fréquentes avec le développement des médias, amenuisent les rapports sociaux. Finalement, les méthodes d'enseignement privilégiées à l'académie de tennis rappellent certaines techniques militaires, et les jeunes qui y évoluent apprennent très tôt l'abnégation, ce qui intensifie aussi leur sentiment de solitude. Le professeur en chef, Schtitt, est un allemand porteur de la tradition *vieille Europe* qui possède selon le narrateur « a proto-fascist potential. » (Wallace, 2006 : 82) Ainsi, on apprend que les étudiants de l'institut n'ont pas le droit d'avoir de vie amoureuse, bien qu'il s'agisse d'une école mixte :

The whole Tavis/Schtitt program here is supposedly a progression toward self-forgetting; some find the whole girl-issue thing brings them face to face with something in themselves they need to believe they've left far behind in order to hang in and develop. (Wallace, 2006 : 635)

Cette information troublante, qui nous est donnée au détour d'une phrase tard dans le roman, est un exemple de la sévérité du milieu dans lequel Hal vit sa crise existentielle. Évidemment, la structure en huis clos de cette partie (les étudiants ne quittent presque jamais l'académie) n'exclut pas une lecture métaphorisante qui voudrait que l'idéal de performance auquel sont confrontés ces jeunes dédouble la conception de l'être comme performance que nous avons déjà analysée et qui prévaut dans l'Amérique wallacienne.

La question cruciale, à ce moment précis de mon analyse, est de déterminer le lien qui unit les questions formelles posées par Wallace à la description qu'il propose de l'expérience du sujet contemporain. Évidemment, la critique du postmodernisme, couplée à ce désir de poser la question du malheur de l'Amérique, ne mériterait pas qu'on s'y arrête si longuement s'il n'y avait pas quelque chose qui les reliait profondément entre elles. On a déjà vu comment les aspects autoréflexifs d'*Infinite Jest* inscrivent la fiction dans un champ de réflexion existentiel. Il est aussi possible d'identifier, dans *Infinite Jest*, mais également dans les œuvres ultérieures, un glissement de l'autoréflexivité textuelle à la mise en scène de l'autoréflexivité du sujet, que j'ai déjà désignée comme le *self-consciousness* du sujet. J'aimerais défendre l'idée que l'une des particularités de l'écriture de Wallace, c'est la façon avec laquelle il

déplace la réflexivité du texte postmoderne afin de l'appliquer à la représentation de la conscience réflexive du sujet contemporain. Il s'agit d'un procédé qui lui permet de représenter, par la forme même de ses œuvres, la solitude qu'il croit constitutive de l'expérience contemporaine. Alors que la métafiction, dans le raisonnement de Wallace, est une pratique littéraire qui flirte dangereusement avec le solipsisme, la représentation de la conscience réflexive permet à Wallace de représenter du même coup, de façon littéraire, le solipsisme du sujet contemporain. La solution envisagée par Wallace, si elle se pose en héritière du postmodernisme par ses aspects réflexifs, constitue une réponse adéquate aux apories qu'il croit déceler dans la pratique de la réflexivité littéraire. Encore une fois, nous sommes dans une pensée du *pharmakon* : le remède à la réflexivité postmoderne est un déplacement réflexif.

Au cœur de ce glissement de la réflexivité textuelle vers une réflexivité transposée dans l'activité psychologique du sujet se trouve une boucle discursive propre aux personnages dépressifs, que le narrateur décrit comme la *paralyse de l'analyse* : « most Substance-addicted people are also addicted to thinking, meaning they have a compulsive and unhealthy relationship with their own thinking [...] the cute Boston AA term for addictive-type thinking is : *Analysis-Paralysis*. » (Wallace, 2006 : 203) Le parallèle entre la métafiction et la condition du sujet contemporain est frappant. Dans *Infinite Jest*, nous sommes en pleine ère du soupçon, et ce soupçon se traduit par diverses propensions des personnages, notamment le fait qu'ils soient enclins à une forme de *self-consciousness* qui les pousse à s'analyser constamment de même qu'à analyser les autres¹⁶. Les nouveaux membres des AA sont décrits comme des penseurs compulsifs, mais cette description peut s'appliquer à l'ensemble des personnages qui peuplent l'univers de Wallace. Un nouveau venu a ainsi tôt fait d'apprendre

[...] that 99% of compulsive thinker's thinking is about themselves; that 99% of this self-directed thinking consists of imagining and then getting ready for things that are going to happen to them; and then, weirdly, that if they stop to think about it, that 100% of the things they spend 99% of their time and energy imagining and trying to

¹⁶ J'emploie à dessein l'expression consacrée par l'essai de Nathalie Sarraute, « L'ère du soupçon » (1950), où elle proposait que le personnage romanesque est « devenu le lieu de [la] méfiance réciproque » de l'auteur et du lecteur, « le terrain dévasté où ils s'affrontent. » Chez Wallace, la suspicion s'est étendue aux personnages eux-mêmes, si bien que la méfiance est le principe interprétatif qui régule leurs existences. (Sarraute, 1956 : 59)

prepare for all the contingencies and consequences of are *never good*. Then that this connects interestingly with the early-sobriety urge to pray for the literal loss of one's mind. In short that 99% of the head's thinking activity consists of trying to scare the everliving shit out of itself. (Wallace, 2006 : 203)

Cette forme de réflexivité par laquelle le sujet se bute sans cesse à sa propre condition, comme en cette version cauchemardesque de l'infini qui est évoquée par le titre, crée des situations où la communication s'enraie. En effet, le sujet *self-conscious*, en réfléchissant constamment à sa situation dans le monde, mais aussi à la façon dont il y est perçu, tend à projeter des intentions sur ses interlocuteurs, minant d'emblée toute possibilité de rencontre intersubjective. La réflexivité sur la nature de la fiction, qui est le propre de la métafiction, est transposée aux personnages du roman, et c'est la nature même de leurs relations qui est mise en doute. Une scène illustre bien ce glissement : celle que nous avons déjà brièvement analysée, alors que Joel van Dyne arrive dans la maison de traitement pour drogués où travaille Don Gately. Ce dernier, on s'en souvient, est intrigué par le fait qu'elle porte en tout temps un voile. Lorsqu'il lui demande pourquoi elle se voile, celle-ci détourne la question afin d'analyser les motifs qui pousseraient Don Gately à la questionner ainsi¹⁷. Cette scène pose le problème de la sincérité, certes, mais il s'agit aussi d'une représentation bien particulière des réflexes interprétatifs d'une personne prise dans la réflexivité, dans l'analyse à outrance. Le soupçon que tout est rhétorique, que l'être est une performance empêche Joelle van Dyne d'accepter la possibilité d'une simple discussion avec Gately. Celui-ci doit avoir des intentions, des motifs, et il s'agit de les décrypter. De la même façon que la métafiction met à nu ses mécanismes et ses fonctionnements, Wallace met en scène comment un sujet peut développer ce rapport réflexif à soi-même et à l'autre. Notons que dans les deux cas, dans l'univers de Wallace, la surenchère aboutit à une impasse solipsiste. J'insiste sur l'importance de cette scène entre Joelle et Gately puisqu'elle me permet de faire le pont entre le problème de l'ironie et celui de la réflexivité. En effet, si les personnages d'*Infinite Jest* vivent masqués, adoptant la posture que Wallace juge ironiste, c'est bel et bien parce que leur conscience réflexive les pousse à envisager l'être comme performance. Il s'agit de deux facettes d'un même problème existentiel qui, il faut le noter, trouve chez cet écrivain des échos dans la forme même qu'adoptent ses écrits.

¹⁷ L'analyse de ce passage se trouve à la page 99 du deuxième chapitre.

Cette scène illustre clairement comment la postmodernité, pour Wallace, n'est pas seulement affaire de littérature ou d'art, mais concerne l'ensemble de la société. La suspicion, l'ironie, le détachement, la réflexivité de la littérature postmoderne se sont généralisés, infiltrant toutes les sphères du discours et s'immisçant jusque dans la vie privée. Du point de vue de l'écriture, cette généralisation de la réflexivité a des conséquences notables chez Wallace, notamment quant à la façon dont il élabore la psychologie de ses personnages. En plus de la paralysie de l'analyse et de la suspicion qu'ils expriment dans leurs relations, ils sont hantés par des questions insolubles qui représentent parfaitement l'indétermination du sens à laquelle aboutit la réflexivité postmoderne. Un bon exemple est cette scène où Orin réfléchit à haute voix à la dynamique entre les parents et leurs enfants, d'autant plus que la vie familiale constitue l'une des trames de fond du roman :

Why is this. Why do many parents who seem relentlessly bent on producing children who feel they are good persons deserving of love produce children who grow to feel they are hideous persons not deserving of love who must happen to have lucked into having parents so marvelous that the parents love them even though they are hideous? (Wallace, 2006 : 1051)

L'obsession pour les questions insolubles, les contradictions et les paradoxes, si fréquente chez les personnages wallaciens, devient un terrain de jeu idéal pour représenter l'errance réflexive, la régression à l'infini de la pensée qui les caractérise. Ce soliloque d'Orin, notons-le au passage, vient fortement faire écho à l'incipit d'*Anna Karénine* évoqué plus tôt dans le roman : pourquoi des parents qui font tout pour que leurs enfants soient heureux ne parviennent-ils pas à les préserver du malheur? Cependant, un glissement est perceptible : la question du malheur familial ne s'inscrit plus dans un récit téléologique dont les causes et les effets seraient identifiables, mais se trouve au contraire intériorisée par les personnages, dont les réflexes interprétatifs les poussent à la pratique du doute incessant.

La conscience réflexive a ceci de particulier qu'il semble impossible de l'arrêter une fois qu'elle s'est mise en marche. C'est pourquoi, parallèlement aux explorations formelles liées à ce mode discursif, on retrouve dans le roman la thématization d'une *sortie* de cette réflexivité, qu'il s'agisse des réunions des AA, où sont privilégiées l'expression simple des sentiments et l'écoute attentive d'autrui, ou de façon plus négative par la spectature catatonique induite par

le film *Infinite Jest*, l'oubli de soi provoqué par la consommation de drogue, ou encore, plus radicalement, par le suicide, si fréquent dans le roman¹⁸. Mis à part les aspects positifs de la communauté des AA, il est difficile de passer sous silence le pessimisme et le désespoir qui traversent ce texte. Dès lors, cette thématization d'une sortie de la réflexivité apparaît davantage comme un désir qui habite les personnages que comme une solution concrète qui s'offrirait à eux. Cette impossibilité est par ailleurs abordée de façon fulgurante dans la nouvelle « Good Old Neon », du recueil *Oblivion*, sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir en poursuivant l'analyse.

Finalement, nous devons conclure que si Wallace aborde par la fiction un problème existentiel, met en scène sa complexité, sa nature tragique qui pousse les personnages vers une expérience de la solitude inéluctable, il se garde bien toutefois de créer un équilibre romanesque factice où le bonheur ou une quelconque forme de salut viendrait mettre un terme aux épreuves vécues par les protagonistes. Ce n'est pas un hasard si Wallace cite *Anna Karénine* dans *Infinite Jest*, dont le suicide du personnage principal est l'un des plus célèbres de la littérature, ou s'il consacre un essai à Dostoïevski, ce maître des histoires qui finissent mal. Il y a au cœur de la poétique wallacienne une contradiction assumée : d'un côté, celui-ci valorise dans ses entretiens et ses essais une littérature qui met en scène la souffrance humaine afin d'offrir une expérience empathique. Ce projet, qui s'appuie sur ce que j'appelle une éthique de la littérature, est doublé dans la fiction d'une représentation des rapports humains où les rencontres intersubjectives achoppent ou n'ont tout simplement pas lieu. Le discours que Wallace tient sur l'empathie littéraire doit être interprété dans ce contexte où l'empathie est pratiquement impossible : il ne s'agit pas d'un discours jovialiste ou moralisateur, mais bel et bien d'un discours tragique, du discours de celui qui parie sur la possibilité d'une rencontre humaine, tout en étant convaincu qu'elle n'aura pas lieu. Il est facile d'espérer lorsqu'il y a tout lieu de croire que nos souhaits seront exaucés. Ce qui est

¹⁸ Je tiens à rappeler au lecteur la place prépondérante qu'occupe le suicide dans le roman. Kate Gompert fait une tentative de suicide (Wallace, 2006 : 69), Joelle van Dyne se suicide en prenant une surdose de cocaïne dans la salle de bain lors d'une fête d'amis (Wallace, 2006 : 235), Eric Clipperton, qui gagnait tous ses matchs de tennis parce qu'il menaçait de se suicider s'il perdait, et qui a fini par se suicider de toute façon (Wallace, 2006 : 433), la mère de Joelle van Dyne s'est suicidée en glissant l'un après l'autre ses bras dans le broyeur à déchets, après avoir (peut-être, cela est incertain) jeté de l'acide au visage de sa fille (Wallace, 2006 : 791). Ceci, évidemment, sans compter le suicide de James Incandenza, si important dans le roman (Wallace, 2006 : 250).

difficile et louable, c'est d'espérer lorsqu'aucun espoir n'est permis. C'est depuis cette impossibilité que Wallace écrit, et c'est uniquement dans cette perspective qu'il est possible de comprendre l'importance qu'il accorde à la transitivité littéraire.

3.6.4 SITUER LE SUJET *SELF-CONSCIOUS* DANS LE SOCIAL

Il a été question jusqu'à présent de deux des trois récits majeurs d'*Infinite Jest*, soit celui consacré à la maison de réadaptation pour drogués et celui qui gravite autour de l'académie de tennis Enfield. Ces deux récits représentent l'expérience privée dans l'Amérique imaginée par Wallace, et un troisième récit vient faire contrepoint à ceux-ci en investissant de façon plus frontale les questions publiques, et donc, politiques, qui se posent dans cet univers. Il s'agit bien sûr des discussions entre Marathe, membre des *assassins des fauteuils rollents*, et Steeply, agent secret au service de l'*Office of Unspecified Services*. Cette ouverture sur une perspective sociale, notamment l'interrogation des deux personnages quant à l'essence de l'expérience américaine contemporaine, est un aspect important du roman de Wallace, qui contribue à le rapprocher de ce que Tom LeClair a décrit dans *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction* (1989) comme étant le roman systématique. À l'aide d'analyses détaillées des romans de Barth, Coover et Pynchon, entre autres, LeClair montrait comment l'aspect encyclopédique de l'écriture de ces auteurs témoigne d'une volonté de se mesurer à la quantité vertigineuse d'informations que le sujet doit assimiler pour espérer comprendre le monde qu'il habite. En proposant dans son roman un montage parallèle où se côtoient les récits d'existences privées et le récit des politiques ayant une influence décisive sur le sort des nations, Wallace s'inscrit ouvertement dans cette tradition du roman encyclopédique, tradition à laquelle participent, comme le montre l'essai de LeClair, les prédécesseurs postmodernes auxquels Wallace prétend se mesurer. À ce propos, il est important de noter que pour LeClair, ces livres au nombre de pages imposant, par leur simple matérialité – par l'exploit qui consiste à les avoir écrits, tout simplement! – constituent un plaidoyer en faveur de l'effectivité de la littérature et conférerait au livre une certaine forme d'autorité (LeClair, 1989 : 2). D'ailleurs, LeClair affirme que cette prétention du roman systématique à une

compréhension englobante du monde le distingue du postmodernisme tel qu'il est souvent perçu :

The essential differences between systems novels and many postmodernist texts are two : systems novels deform the conventions of the realistic novel in order to defamiliarize the world, not just to defamiliarize the text, the purpose of many postmodern innovators; and systems novels, though often possessing a deconstructive element, are primarily reconstructive, showing how orders and forms in the world (and not just in the artistic text) can arise out of seeming chaos. (LeClair, 1989 : 21)

Cette prétention du roman systématique à faire émerger du sens du chaos, à offrir des pistes interprétatives permettant de donner un semblant de cohérence à l'amas d'informations dans lequel est submergé le sujet contemporain, trouve son expression la plus explicite, dans *Infinite Jest*, lors des discussions entre Marathe et Steeply. En effet, la structure du roman fait en sorte que ces discussions, qui entrecoupent les récits principaux concernant la vie à l'institut de tennis et à la maison de réhabilitation, viennent fortement faire écho aux situations vécues par les personnages en les contextualisant et en infléchissant le sens qu'on peut leur donner dans l'économie globale du récit.

Ces discussions ont lieu dans le désert nommé *The Great Concavity*¹⁹, endroit choisi par les deux agents secrets pour se rencontrer parce qu'il leur permet d'être à l'abri des regards indiscrets. La situation est complexe et jamais complètement éclaircie, puisque Steeply croit que Marathe est un agent double qui a accepté de donner des informations à l'*Office of Unspecified Services*, tandis que certaines allusions laissent croire que Marathe serait plutôt un agent triple feignant d'avoir trahi les *assassins des fauteuils rollents* afin de soutirer des informations à Steeply²⁰. Dans tous les cas, il s'agit pour les deux camps de soutirer à l'autre

¹⁹ Ce désert a été créé par le président américain Johny Gentle dans la mouvance de la reconfiguration territoriale qui a donné naissance à l'ONAN. Il s'agit en fait d'un vaste dépotoir, situé de Syracuse (NY) jusqu'à la frontière du Québec. Les Américains y jettent leurs déchets toxiques à l'aide de catapultes géantes, ce qui a de graves conséquences sur la population québécoise, dont les bébés naissants souffrent fréquemment de graves malformations. Cette situation explique d'ailleurs en partie l'extrémisme des A.F.R. Notons aussi que les Américains désignent le désert comme étant *The Great Concavity*, tandis que les Canadiens et les Québécois le désignent comme étant *The Great Convexity*, Wallace profitant de l'occasion pour montrer encore une fois que notre usage des mots et le sens qu'on leur confère sont étroitement liés à notre expérience subjective de la réalité décrite.

²⁰ Notons au passage que cette idée d'un agent double qui serait peut-être en fait un agent triple a été développée de façon magistrale par Don DeLillo dans *Libra* (1988), son roman consacré à Lee Harvey Oswald. D'ailleurs, le lecteur de DeLillo aura remarqué à quel point les dialogues entre

des informations relatives à l'enregistrement original de *The Entertainment*. Les *assassins des fauteuils rollents* souhaitent le disséminer dans tous les foyers de ce qui correspondait aux États-Unis, ceci pour aider la cause des Québécois séparatistes qui veulent revenir à la configuration de l'Amérique d'avant l'O.N.A.N., tandis que l'*Office of Unspecified Services* cherche à trouver l'enregistrement original afin de le détruire et d'ainsi assurer la sécurité de la nation. Ces discussions sont donc cruciales, puisque c'est bel et bien le sort de l'Amérique qui y est en jeu.

Il ne s'agira pas ici d'analyser exhaustivement ces discussions entre Marathe et Steeply, qui nécessiteraient à elles seules une réflexion de longue haleine qui m'éloignerait de mon propos. J'aimerais plus modestement montrer comment celles-ci permettent de situer, ou représentent en tout cas une tentative de mise en contexte du sujet *self-conscious* qui intéresse Wallace. Cette contextualisation ajoute à la complexité du roman et lui confère une certaine densité en laissant entendre que la souffrance des personnages n'est pas une fatalité inhérente à une quelconque nature humaine, mais émerge au contraire dans un contexte particulier qu'il s'agit d'interroger, à défaut de pouvoir l'expliquer. Ajoutons aussi que malgré la projection dans le futur et le côté science-fictionnel ou exagéré de certains éléments de l'intrigue, le portrait de l'Amérique brossé par Wallace ne manque pas d'évoquer l'Amérique bien réelle que nous connaissons. Au contraire, son usage de la spéculation lui permet de grossir certains traits afin de porter un regard satirique sur certains aspects de la vie contemporaine que le lecteur ne manque pas de reconnaître.

Le thème central de ces discussions est la notion de liberté individuelle²¹ telle qu'elle est le plus souvent associée à l'histoire de la nation américaine. Lors de ces dialogues, Steeply est le défenseur de l'idéal américain, tandis que Marathe pose sur cet idéal un regard nettement

Marathe et Steeply sont redevables des dialogues DeLilliens, où les personnages se plaisent à dévoiler et à débattre leur théorie sur l'Histoire, sur la politique ou encore sur l'avenir de la nation américaine.

²¹ Pour une analyse détaillée de ce débat autour de la notion de liberté individuelle, on lira David H. Evans (2013), où l'auteur montre l'influence du pragmatisme de William James dans l'œuvre de Wallace, notamment en ce qui concerne la capacité du sujet de choisir ce en quoi il croit. J'y reviendrai plus loin.

plus critique, tout en se défendant d'être aussi extrémiste que Steeply veut bien le croire²². Marathe va par exemple défendre l'idée selon laquelle la liberté si chère aux Américains est en fait extrêmement limitée, puisqu'ils ont perdu la capacité de faire des choix avec discernement. Dans une culture du divertissement où la publicité, et donc la manipulation, occupe une place importante, il est devenu extrêmement difficile d'exercer sa liberté en faisant des choix éclairés. Marathe dit ainsi à Steeply que

Someone or some people among your own history sometime killed your U.S.A. nation already, Hugh. Someone who had authority, or should have had authority and did not exercise authority. I do not know. But someone sometime let you forget how to choose, and what. Someone let your people forget it was the only thing of importance, choosing. (Wallace, 2006 : 319)

Pour répondre à ces attaques répétées, Steeply explique à Marathe que, pour les Américains, la liberté individuelle est la valeur fondamentale, et que le fait de prétendre vouloir *éduquer* le peuple, ou encore restreindre sa liberté individuelle sous prétexte de le protéger, constitue un grave danger à éviter. Le culte de la liberté individuelle, pour Steeply, est l'essence même de la nation américaine :

"The United States : a community of sacred individuals which reveres the sacredness of the individual choice. The individual's right to pursue his own vision of the best ratio of pleasure to pain: utterly sacrosanct. Defended with teeth and bared claws all through our history." (Wallace, 2006 : 424)

Ce débat sur la liberté a une grande importance afin de saisir le contexte dans lequel s'inscrit l'intérêt manifeste de Wallace pour cette solitude qu'il croit déceler chez ses contemporains. En effet, si Marathe et Steeply s'interrogent sur la signification de la liberté individuelle à notre époque, c'est d'abord parce qu'elle est sujette à diverses tentations et tentatives de manipulation. C'est le cas principalement des choix liés à la consommation, qui témoignent selon Marathe de la petitesse de la notion de liberté défendue par le peuple américain, qui se réduit en fait à une forme égoïste d'utilitarisme : « Maximise pleasure,

²² Nicoline Timmer a remarqué avec justesse que le discours tenu par Steeply est un décalque du libéralisme. Wallace joue avec certaines idées tirées de textes classiques qui sont devenus des clichés tant elles constituent la trame de fond de l'imaginaire politique américain. L'intérêt de ces discussions est entre autres d'y observer comment les principes philosophiques qui y sont énoncés résistent mal à l'épreuve du réel, marquant ainsi l'écart entre l'idéologie et la pratique : « The Ideology promoted in this fictional U.S. that is presented in *Infinite Jest* is a decadent form of Western utilitarian liberalism, or at least a form of liberalism tested to its limit [...] seemingly directly derived from classical texts (such as John Mill's *On Liberty*). » (Timmer, 2010 : 128)

minimize displeasure : result : what is good. This is the U.S.A. of you²³. » (Wallace, 2006 : 423) Cet utilitarisme décrit par Marathe induit selon lui la solitude radicale des Américains, puisque ceux-ci grandissent dans un contexte où la recherche du plaisir individuel et la satisfaction des désirs sont valorisées, souvent au détriment d'autrui. La conception de la liberté défendue par Steeply est indissociable de l'individualisme. C'est pourquoi Marathe est d'avis que, dans ce contexte, « you become a citizen of nothing. You are by yourself and alone, kneeling to yourself. » (Wallace, 2006 : 108)

On le voit bien, il y a dans ces discussions une opposition qui se profile entre la satisfaction immédiate des désirs individuels et une conception qui serait plus éthique de la citoyenneté. La satisfaction des envies, décrite par Steeply comme étant un droit inaliénable, droit justifié par la sacro-sainte liberté individuelle, est présentée dans le roman comme étant infantile, davantage liée aux pulsions qu'à la réflexion. Ceci explique pourquoi la Statue de la Liberté décrite par Wallace porte une couche (Wallace, 2006 : 33)²⁴, mais permet aussi de comprendre la fonction métaphorique qu'occupe la vidéo *The Entertainment* dans le roman. Le film que les *assassins des fauteuils rollents* veulent disséminer dans les foyers américains constitue en effet le symbole par excellence du problème de la liberté individuelle. Si les gens *choisissent* de regarder ce film si stimulant qu'il les met en danger de mort, propose ironiquement Marathe, qui sommes-nous alors pour les en empêcher?

"How could it be that A.F.R. malice could hurt all of the U.S.A. culture by making available something as momentary and free as the choice to view only this one Entertainment? You know there can be no forcing to watch a thing. If we disseminate the *samizdat*²⁵, the choice will be free, no? Free from force, no? Yes? Freely chosen?" (Wallace, 2006 : 430)

²³ L'anglais de Marathe est asyntaxique et souvent approximatif, ce qui s'explique dans la logique du roman par le fait qu'il est Québécois. Ce jeu sur l'écart linguistique est maintenu durant la totalité des discussions entre Marathe et Steeply et sert surtout des visées comiques.

²⁴ Notons que cette représentation de la Statue de la Liberté est un intertexte explicite de l'incipit du roman de Kafka, *L'Amérique* (rédigé entre 1911 et 1914 et publié à titre posthume en 1927), où la statue brandit un glaive. Alors que Kafka dépeignait la liberté américaine dans toute sa violence chaotique, Wallace insiste plutôt sur le caractère infantilisant de la société de consommation, où le sujet cherche à combler le vide existentiel qu'il expérimente par la satisfaction immédiate des besoins.

²⁵ Les *assassins des fauteuils rollents* désignent *The Entertainment* par le terme russe *samizdat*, qui renvoie aux écrits clandestins qui circulaient à l'époque de l'URSS.

Au contraire, si les Américains sont capables de choisir avec discernement, comme le prétend Steeply, alors il n'y aurait pas de problème, mais la vérité est que l'*Office of Unspecified Service* craint la dissémination de *The Entertainment* et redoute que la population choisisse le plaisir légal que le film peut lui procurer. C'est pourquoi Marathe ironise au sujet de la prétendue liberté individuelle défendue par Steeply, qui décrit l'Américain typique comme « a genius of this individual desire » (Wallace, 2006 : 425). Ce génie du désir individuel, dans la perspective wallacienne, participe du solipsisme du sujet. En effet, ces discussions sur la liberté de choisir valorisée aux États-Unis montrent bien que cette conception de la liberté entraîne une forme d'individualisme où le plaisir de l'individu est jugé plus important que celui d'autrui. Inversement, la valorisation de la satisfaction individuelle fait du sujet une cible particulièrement vulnérable que l'industrie n'hésite pas à manipuler.

Les deux personnages n'hésitent pas à formuler des situations hypothétiques afin de faire valoir leur point de vue. Par exemple, Marathe décrit une situation où deux individus convoiteraient une conserve de soupe aux pois *Habitant* qui appartient à un troisième individu récemment décédé. La conserve contient une seule portion, et les deux hommes sont également affamés. Il s'agit de déterminer qui mangera la soupe, puisqu'il est hors de question de partager le contenu de la conserve, jugé insuffisant pour rassasier deux personnes. (Wallace, 2006 : 425) Lors de cette discussion, Steeply cherchera ardemment à défendre le système de valeurs américain, en proposant par exemple que le problème soit réglé par une enchère où celui qui désire le plus la soupe offrira le plus d'argent. Il faut noter que, parmi les solutions suggérées par Steeply, la générosité n'est jamais envisagée, alors que le problème, tel qu'il est formulé par Marathe, laisse justement croire que ce dernier cherche à montrer les limites d'un raisonnement s'appuyant sur la primauté du désir de l'individu.

Évidemment, l'état catatonique dans lequel se retrouvent les gens qui visionnent le film est une façon pour Wallace de mettre l'accent sur la critique de la culture du divertissement qui constitue la toile de fond de son œuvre. Les discussions entre Marathe et Steeply permettent ainsi d'orienter l'interprétation de l'œuvre en général, en soulignant comment l'un des problèmes qui lient les personnages est la façon dont ceux-ci choisissent d'exercer leur

liberté individuelle. Leur vide existentiel, le fait que leur conscience soit représentée comme une prison dont il s'agirait de s'échapper, sont étroitement liés à cette question de la liberté individuelle. S'il y a tant de personnages alcooliques, drogués, suicidaires ou émotionnellement instables dans le roman, c'est en grande partie parce que leur existence leur apparaît dépourvue de sens. Cette absence de sens, ils la connaissent intimement, puisque l'autoréflexivité qui les caractérise a pour objet principal ce vide douloureux qu'ils cherchent désespérément à combler. Dans ce contexte, la capacité du sujet à choisir comment assouvir ses désirs trouve peu d'occasions de se satisfaire, si ce n'est dans la consommation et le divertissement, qui sont les deux facettes d'un même problème, soit celui du solipsisme omniprésent dans l'Amérique wallacienne.

Les réflexions sur la liberté proposées par Marathe et Steeply trouvent des échos dans les ruminations des autres personnages, notamment chez Hal, qui suppose que son problème de dépendance à la marijuana est lié à son incapacité de donner un sens à sa vie. C'est dans un moment comme celui-là que l'on remarque à quel point la réflexion sur la société américaine présente dans le roman n'est pas étrangère à l'expérience intime des personnages principaux :

We are all dying to give our lives away to something, maybe. God or Satan, politics or grammar, topology or philately – the object seemed incidental to this will to give oneself away, utterly. To games or needles, to some other person. Something pathetic about it. [...] This was why they started us here so young : to give ourselves away before the age when the questions *why* and *to what* grow real beaks and claws. [...] The original sense of *addiction* involved being bound over, dedicated, either legally or spiritually. To devote one's life, plunge in. I had researched this. (Wallace, 2006 : 900)

Si j'insiste sur l'importance des discussions entre Marathe et Steeply dans l'économie du roman, c'est parce qu'elles permettent de mieux comprendre le déplacement que Wallace fait subir à la métafiction. Il s'agit certes, comme nous l'avons vu, de montrer comment la réflexivité textuelle trouve sa contrepartie dans l'expérience du sujet contemporain, dont la conscience réflexive est pour Wallace déterminante dans son rapport au monde, mais aussi à autrui, dans la mesure où elle induit une conception de l'être comme performance et un usage rhétorique du langage. Cependant, ce que laisse entrevoir cette réflexion sur la liberté qui occupe une place si importante dans le roman, c'est l'idée selon laquelle l'expérience du sujet *self-conscious* décrite par Wallace s'inscrit dans un contexte social lui aussi réflexif,

manipulateur et marqué par un usage d'abord et avant tout rhétorique du langage. Il ne s'agit pas de développer une théorie politique dans le roman, mais plutôt de suggérer comment l'expérience individuelle est balisée par certains dispositifs, et comment le discours public (publicitaire, politique, journalistique, etc.) entretient des liens étroits avec le discours privé. Les visées de l'industrie du divertissement sont évidemment au cœur du texte, notamment par le réseau *Interlace* qui distribue des enregistrements télévisuels dans tous les foyers de l'O.N.A.N., justement parce que l'expérience télévisuelle, selon Wallace, est essentiellement solitaire et passive.

Le célèbre essai de Wallace, « E Unibus Plural : Television and U.S. Fiction », expose de façon explicite le rapport critique à la télévision qui se retrouve, de façon certes plus diffuse, dans *Infinite Jest*. Pour Wallace, la télévision renforce la conception de l'être vécue comme performance :

This self-conscious appearance of unself-consciousness is the real door to TV's whole mirror-hall of illusions, and for us, the Audience, it is both medicine and poison. [...] For 360 minutes per diem, we receive unconscious reinforcement of the deep thesis that the most significant feature of truly alive persons is watchableness, and that genuine human worth is not just identical with but rooted in the phenomenon of watching. (Wallace, 1997 : 25-26)

Cette thèse de l'influence du médium télévisuel sur notre rapport au monde est pleinement assumée par Wallace, qui insiste constamment sur la performativité des discours. Il n'hésite à affirmer que l'hégémonie télévisuelle (n'oublions pas qu'il écrit cet essai en 1993, soit un an avant la commercialisation d'Internet) est un problème que les écrivains de son époque ne prennent pas assez au sérieux (Wallace, 1997 : 27) Il est difficile, en analysant cet essai, de ne pas penser au célèbre livre de Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death : Public Discourse in the Age of Show Business* (1985), dont le titre semble d'ailleurs avoir inspiré Wallace pour l'intrigue principale de son roman, par laquelle il vient en quelque sorte littéraliser une expression qui, chez Postman, était métaphorique. La thèse défendue par Postman, selon laquelle l'ère télévisuelle a profondément changé le contenu et la signification du discours public qui prévalait auparavant (Postman, 2005 : 8), semble avoir inspiré Wallace, notamment dans sa façon d'opposer l'expression écrite aux images télévisuelles. Ainsi, Postman comme Wallace tiennent pour acquis que l'omniprésence du discours

télévisuel dans le quotidien est néfaste, en ce sens qu'elle cause un certain appauvrissement discursif. Sans reprendre les détails de l'argumentation de Wallace, qui aborde plusieurs aspects distincts de la culture télévisuelle, soulignons qu'il prétend que la télévision encourage la passivité des téléspectateurs tout en ayant un fort potentiel addictif : « But the analogy between television and liquor is best, I think. Because (bear with me a second) I'm afraid good old Joe Briefcase might be a teleholic. i.e, watching TV can become malignantly addictive. » (Wallace, 1997 : 37-38) Cette analogie, on s'en doute, est loin d'être d'innocente, puisqu'elle permet de saisir ce qui unit les différentes intrigues du roman, c'est-à-dire toutes ces formes de dépendance qui offrent à l'individu la possibilité de s'oublier et d'échapper aux tourments de la conscience réflexive. Autrement dit, il y aurait une industrie qui se nourrit de la solitude du sujet que Wallace cherche à dépeindre, et c'est cette industrie qui, dans *Infinite Jest*, fait le pont entre le privé et le collectif. Cette thématique de la manipulation des individus par l'industrie sera investie beaucoup plus frontalement par Wallace dans ses textes subséquents, particulièrement dans le recueil de nouvelles *Oblivion*, qui contient des textes mettant en scène les coulisses du monde de la publicité, mais aussi l'industrie du divertissement télévisuel.

3.6.5 CONCLUSION : UNE RÉFLEXIVITÉ GÉNÉRALISÉE

Nous avons vu jusqu'à présent comment la critique du textualisme et de la métafiction a substantiellement évolué de « Westward the Course of Empires Takes its Way » à *Infinite Jest*. De la novella programmatique où Wallace déclarait ses intentions de renouveler une pratique d'écriture arrivée à un cul-de-sac, on passe avec *Infinite Jest* à une mise en scène de l'impasse sociale qui accompagne pour lui cette impasse esthétique. La solution envisagée par Wallace, je l'ai démontrée par diverses analyses, passe par un déplacement de l'autoréflexivité métafictionnelle vers l'expérience intérieure des personnages, de sorte qu'une corrélation très forte est établie entre l'esthétique postmoderne et l'expérience postmoderne, toutes deux marquées par cette réflexivité grandissante identifiée par plusieurs penseurs, notamment Anthony Giddens et Ulrich Beck, qui ressemblent ces divers phénomènes sous l'étiquette de modernité réflexive, prétextant que la modernité se caractérise notamment par la généralisation de la réflexivité dans le discours. Ce constat, que partage visiblement Wallace,

jusqu'à en faire un des fils d'Ariane de son œuvre littéraire, concerne comme je l'ai montré dans *Infinite Jest* l'expérience intime aussi bien que sociale des personnages, expérience que j'ai désignée par le terme anglais *self-conscious*, afin de préserver le malaise que connote l'expression, ou parfois par l'expression de conscience réflexive lorsqu'il s'agissait de désigner de façon plus précise la pensée qui se penche sur elle-même. Mais cette réflexivité est aussi le propre du contexte social dans lequel évoluent ces personnages. Cela est particulièrement vrai du monde des médias, comme l'exemplifie de façon métonymique l'intrigue autour du film légal *Infinite Jest*, mais aussi la société de consommation qui, par le biais de la publicité, cherche à manipuler les individus, leurs désirs, mais aussi plus profondément l'image qu'ils se font d'eux-mêmes et de l'existence en général. En cela, il est fort significatif que les années n'y soient plus désignées en chiffres, mais plutôt subventionnées par des compagnies (Burger King, Glad, Depend Adult Undergarment, etc.). On peut donc avancer sans se tromper que ces questions rhétoriques, étroitement liées à la réflexivité qui intéresse Wallace, s'expriment dans *Infinite Jest* simultanément de façon microcosmique et macrocosmique, l'idée étant finalement de suggérer une forme de cohérence, un état du discours dans lequel baigne l'individu, certes, mais qui régit aussi le fonctionnement de la vie en société.

À partir de ces constats, il est possible de tirer une autre conclusion quant aux expérimentations formelles qu'on retrouve dans le roman. Je me suis demandé au début de ce chapitre pourquoi Wallace cherchait à enfoncer davantage le clou de la métafiction, alors qu'il pouvait simplement *écrire autre chose*, un joli roman réaliste comme il s'en publie tant. La réponse, je crois, se trouve justement dans le constat d'une généralisation de la réflexivité dans les discours. Autrement dit, la seule façon possible de proposer une critique des achoppements et des dangers de l'expérience réflexive est justement de la mettre en scène, de la faire gagner en vitesse jusqu'à ce qu'elle déraile. Si Wallace a raison de poser le diagnostic d'un sujet contemporain misérablement *self-conscious*, alors ce déraillement saura toucher le lecteur, qui s'y reconnaîtra. Il y a donc ultimement une tentative, dans *Infinite Jest*, de rendre compte d'une expérience qui serait typiquement contemporaine. La présence de nombreux personnages que l'on croise comme dans une foule pour ne plus les revoir, les innombrables sauts narratifs, marqueurs d'une expérience de la réalité caractérisée par la pluralité et la disruption, mais aussi le déploiement d'une représentation encyclopédique de divers champs

de connaissances sont autant de moyens utilisés par Wallace pour représenter par la fiction ce sentiment d'être dépassé par la complexité du monde : « If you close your eyes on a busy urban sidewalk the sound of everybody's different footwear's all put together sounds like something getting chewed by something huge and tireless and patient. » (Wallace, 2006 : 578)

Cette tentative de représentation de l'expérience du sujet contemporain se poursuivra dans les deux recueils de nouvelles parus à la suite d'*Infinite Jest*, soit *Interviews With Hideous Men* (1999) et *Oblivion* (2004). Dans les analyses à venir, je montrerai comment ces deux recueils poursuivent en les approfondissant plusieurs pistes déjà présentes dans *Infinite Jest*. En effet, *Brief Interviews* est entièrement dédié à l'exploration de diverses stratégies rhétoriques qui interviennent dans les relations humaines, particulièrement les relations amoureuses. De son côté, le recueil *Oblivion* marque dans l'œuvre de Wallace un intérêt renouvelé pour le monde de la publicité ainsi que le monde des médias. Il est donc possible de voir dans ces deux recueils un prolongement de thématiques abordées dans *Infinite Jest*, le premier creusant encore davantage la réflexivité de l'individu dans ses relations et le second, la réflexivité présente dans les discours médiatiques et son influence sur l'existence des sujets. Ce dernier recueil, avec le recul, annonce les thématiques que Wallace voulait visiblement aborder dans son roman inachevé et publié après sa mort, *The Pale King* (2011). Une dernière analyse nous permettra d'évaluer comment le Wallace *tardif* était toujours taraudé par les mêmes questions, par le même idéal littéraire et par les doutes qui l'accompagnent.

3.7 BRIEF INTERVIEWS WITH HIDEOUS MEN : DE LA RHÉTORIQUE DE L'ÊTRE COMME PERFORMANCE LANGAGIÈRE

L'un des aspects de la critique de l'esthétique postmoderne proposée par Wallace porte, on l'a vu, sur l'autoréflexivité de la métafiction. De la même façon que l'ironie littéraire se serait généralisée jusqu'à devenir une posture culturelle dominante, Wallace laisse entendre que l'autoréflexivité du texte postmoderne trouve sa contrepartie dans l'expérience du sujet contemporain en quelque sorte figé dans son *self-consciousness* identitaire. Il s'agit d'une

autre manifestation de la spectralité du postmodernisme qui s'exprime dans ses textes. Cette spectralité est productive, car c'est au prix d'un dialogue soutenu avec les œuvres de ses prédécesseurs qu'il parvient à affirmer la nécessité d'une poétique nouvelle. Comme l'a écrit François Cusset à ce propos : « Le spectre derridien est une hantise, mais aussi un vecteur. » (Cusset, 2005 : 138)

Cet aspect de l'œuvre de Wallace est crucial puisqu'il incarne le changement de paradigme textualisme/retour du sujet qui est au cœur de la lecture que je propose de son œuvre. Alors que les pères postmodernes ont cherché à montrer que le réalisme classique était le fruit d'une série de conventions de représentation, posant de façon générale la question du rapport entre la fiction et la réalité, et plus globalement entre les mots et la réalité, Wallace pose quant à lui la question du sujet, de son rapport à l'autre et surtout de la façon dont le langage intervient dans les relations humaines. Bien plus, il interroge les possibilités de la littérature de représenter, mais aussi de donner lieu à ces échanges intersubjectifs. Dans ses propres mots, l'intérêt de la littérature est en quelque sorte *pré-politique* et réside dans la possibilité qu'elle offrirait d'accéder à l'expérience humaine. Lorsque Larry McCafferey lui demande s'il croit que les écrivains de sa génération doivent proposer des solutions aux problèmes qu'ils perçoivent, il précise ainsi ce qui constitue pour lui la tâche de l'écrivain :

I don't think I'm talking about conventionally political or social-action-type solutions. That's not what fiction's about. Fiction's about what it is to be a fucking *human being*. If you operate, which most of us do, from the premise that there are things about the contemporary U.S. that make it distinctively hard to be a real human being, then maybe half of fiction's job is to dramatize what it is that makes it tough. The other half is to dramatize the fact that we still *are* human beings, now. Or can be. (Burn, 2012 : 26)

Ce que nous avons exploré jusqu'à présent concerne la posture critique de Wallace. Toutefois, il est nécessaire de prendre conscience que son œuvre participe d'un changement de paradigme plus global dans l'histoire récente des idées. En effet, nous pouvons remarquer que le retour du sujet, c'est-à-dire le renouveau de l'intérêt que l'on accorde à l'expérience du sujet en études littéraires, s'élabore parallèlement à une critique de la postmodernité, notamment dans le discours philosophique. Richard Rorty a par exemple, dès les années 1980, insisté sur la nécessité de dépasser le soupçon postmoderne en proposant des valeurs

communes. Plutôt que de se confiner dans une perspective négative de la mise à distance totale, il s'agirait d'affirmer des idées, des valeurs, afin de dépasser le constat relativiste postmoderne, à savoir que toutes les *vérités* seraient des constructions humaines et que, de cette façon, elles se vaudraient toutes. Cette pensée s'inscrit dans une éthique de l'être ensemble qui se trouve également au cœur du projet philosophique de Peter Sloterdijk, qui proposait la maxime suivante en introduction de son imposante trilogie des *Sphères*, une enquête philosophique entièrement consacrée à l'intersubjectivité et à la question de l'être ensemble qui surplombe sinistrement le XX^e siècle : « Si je devais donc porter mon sceau à l'entrée de cette trilogie, il se lirait ainsi : "Puisse se tenir loin de ces lieux celui qui n'a pas la volonté de louer le transfert et de réfuter la solitude." » (Sloterdijk, 2002 : 15)

La critique que propose Richard Rorty du scepticisme radical, en affirmant que cela contribue à l'érosion des liens sociaux, trouve des échos dans l'œuvre de Wallace. Il me semble que le projet de cet écrivain ne peut être pensé que dans la mouvance de ce réenchantement du monde proposé par Rorty, qui passerait par la création de liens de solidarité. Ce rapprochement est d'autant plus pertinent que Rorty voit tout comme Wallace dans l'écriture romanesque un lieu privilégié où peut s'affiner la sensibilité à l'existence d'autrui, puisqu'il s'agit toujours de l'attention portée au vocabulaire emprunté par le sujet pour rendre compte d'un rapport au monde. Dans les mots du philosophe américain,

solidarity is not discovered by reflection but created. It is created by increasing our sensitivity to the particular details of the pain and humiliation of other, unfamiliar sorts of people. [...] This process of coming to see other human being as "one of us" rather than as "them" is a matter of detailed description of what unfamiliar people are like and of redescription of what we ourselves are like. This is a task not for theory but for genres such as ethnography, the journalist's report, the comic book, the docudrama, and, especially, the novel. (Rorty, 1989 : XVI)

J'évoque ici la valorisation de la littérature par Rorty, non pas parce que l'œuvre de Wallace incarnerait sa conception de l'ironiste libéral, mais plutôt pour montrer que la conception d'une littérature efficace qu'il défend trouve des appuis dans le discours philosophique de son époque, particulièrement dans le renouvellement des discours sur l'éthique, incarné entre autres par Rorty, mais aussi comme je l'ai mentionné plus tôt, par Marha C. Nussbaum. Si l'on se demande d'où vient cet intérêt de plusieurs philosophes

actuels pour le discours littéraire, on constate qu'il est presque indissociable de l'éthique. Il y a ainsi chez Nussbaum, dès *The Fragility of Goodness* (1986), la défense d'une conception aristotélicienne de l'éthique, qui passe par l'examen pratique de situations humaines plutôt que par la mise à distance théorique, qui trouve quant à elle ses inspirations dans la tradition platonicienne. La valorisation du texte littéraire comme moyen de faire l'expérience de jugements éthiques est ainsi l'occasion pour Nussbaum de pointer, d'une part, les lacunes d'une éthique entièrement théorique, et, d'autre part, de valoriser la complexité des situations que peut exposer la littérature. La valorisation de la littérature proposée par Rorty repose sur un constat similaire, selon laquelle la littérature serait la voie royale pour acquérir une forme de connaissance pratique en confrontant le lecteur à des vocabulaires privés, et donc des rapports au monde différents du sien. En relisant les écrits d'Aristote sur l'éthique, Nussbaum montre pour sa part comment ce philosophe a valorisé la tragédie comme étant dépositaire d'un savoir pratique sur la vie humaine. L'éthique qu'elle propose est d'autant plus intéressante pour l'étude de l'œuvre de Wallace qu'elle y insiste beaucoup sur la fragilité de l'existence humaine, sur le fait que la chance (ou la fatalité) intervient si souvent dans la fortune humaine qu'il est impossible d'imaginer une éthique abstraite capable de définir ce qui est juste dans une situation donnée.

Principles, then, fail to capture the fine detail of the concrete particular, which is the subject matter of ethical choice. This must be seized in a confrontation with the situation itself, by a faculty that is suited to confront it as a complex whole. General rules are being critized here both for lack of concreteness and for lack of flexibility. "Perception" can respond to nuance and fine shading, adapting its judgment to the matter at hand in a way that principles set up in advance have a hard time doing. (Nussbaum, 1986 : 300-301)

Il y a, nous rappelle Nussbaum, des situations où aucune *bonne* alternative ne s'offre à nous, et chaque décision vient avec son lot de souffrance. Cette conception tragique de l'existence se retrouve bien sûr dans les écrits de Wallace, ce qui montre bien que s'il y a chez cet écrivain une éthique, celle-ci n'est pas normative ou didactique, mais plutôt concernée par cette souffrance qui est le lot de tous les humains. Il faut dire que la pensée de Nussbaum est utile pour réfléchir à la littérature en général, et non pas simplement à l'œuvre de Wallace, puisqu'elle fait la lumière sur un problème inhérent à l'écriture de fiction, celui de la perception d'autrui et du mouvement réflexif de soi à l'autre que cette perception implique.

Cette idée d'une éthique du souci de l'autre qui trouverait dans le roman, et plus généralement dans la fiction, un lieu d'expression adéquat se retrouve à l'avant-plan chez Wallace, et la question de la possibilité d'une expérience littéraire empathique constitue le nœud des problèmes qui le préoccupent. C'est dans cette perspective qu'il faut lire le glissement qu'il opère, d'une autoréflexivité textuelle vers une l'autoréflexivité du sujet contemporain. À bien y penser, l'affirmation de cet engagement humain auquel devrait tendre la littérature est sans doute ce qui sépare le plus Wallace de ses prédécesseurs postmodernes, non pas parce que ces derniers ne s'en souciaient pas, mais bien parce qu'un tel parti pris, par son caractère qui peut sembler normatif, va à l'encontre des présupposés qu'on associe le plus souvent au postmodernisme. Wallace cherche, dans son œuvre, à réconcilier le doute radical du postmodernisme et l'examen minutieux des conditions d'existence du sujet contemporain. Il serait ainsi un formaliste hanté par le rôle de la littérature et par ses possibilités. On le comprend lorsqu'il formule son admiration pour l'œuvre de William T. Vollmann, qui se situe justement à ses yeux dans cette zone floue où l'inventivité formelle est subordonnée à un discours : « What's precious about somebody like Bill Vollmann is that, even though there's a great deal of formal innovation in his fictions, it rarely seems to exist just for its own sake. It's almost always deployed to make some point. » (Burn, 2012 : 29) L'intérêt qu'a manifesté Wallace pour l'œuvre de Vollmann est loin d'être insignifiant. La comparaison des œuvres de ces auteurs permet de constater qu'ils partagent une préoccupation pour la souffrance humaine et pour les laissés-pour-compte. Cependant, si Vollmann a écrit des romans qui rivalisent avec l'inventivité formelle qu'on retrouve dans l'œuvre de Wallace (par exemple *You Bright and Risen Angels*, 1987; *The Royal Family*, 2000 et *Europe Central*, 2005), celui-ci a écrit plusieurs livres d'enquête où la question de l'empathie est posée pour elle-même, dans un contexte humain qui fait en sorte que le problème du pouvoir référentiel de la fiction ne se pose pas. Cela est notable dans ses œuvres plus récentes, par exemple dans *Rising Up and Rising Down : Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means* (2003), *Poor People* (2007) et *Imperial* (2009), si bien qu'il semble que le projet empathique de Vollmann l'ait poussé à s'éloigner de l'écriture de fiction au profit d'une démarche davantage inspirée du journalisme d'enquête et de la recherche anthropologique. L'admiration qu'éprouve Wallace

pour Vollmann n'est pas anodine, puisque ces deux écrivains sont préoccupés, à peu près au même moment de l'histoire littéraire américaine, par les mêmes enjeux²⁶.

Une constante émerge de toutes ces entreprises de valorisation de la littérature comme discours problématisant ce que nous entendons par éthique. Pour le formuler schématiquement, il est possible de parler d'une résistance à la mise à distance, au scepticisme et à la déconstruction. Ce que Rorty et Nussbaum demandent à la littérature, c'est de révéler sa positivité, le pouvoir d'action qui lui est propre. Cela ne veut pas dire que la littérature *doit* être utile ou au service d'une cause, mais plutôt qu'elle aurait, en tant que mode d'expression, un pouvoir de dévoilement ou d'élucidation qui lui est propre. Chez Wallace, il est clair que le doute postmoderne devient un tremplin pour une pensée qui se veut un dépassement, une réponse adressée à la stase qui serait induite par le scepticisme. J'insiste sur ce point puisque le discours philosophique participe ici d'une démarche similaire à celle de Wallace. Le doute radical n'y apparaît plus comme une méthode éclairée, mais plutôt comme le symptôme d'une certaine abdication de la pensée. Ce terme de symptôme est important, car il permet de saisir pourquoi le discours de Wallace opère une réduction du postmodernisme à certains traits essentiels qui peuvent paraître, non sans raison, réducteurs : il ne s'agit pas de décrire un phénomène historique dans toute sa complexité, mais bel et bien de se situer par rapport à une posture de pensée jugée inactuelle et qui appelle un dépassement. Que cette réduction soit inexacte ou injuste ne doit pas nous empêcher de voir l'essentiel, c'est-à-dire sa productivité : car c'est bel et bien *à partir* du postmodernisme que s'érigent ces discours soucieux de remettre à l'avant-plan un questionnement des valeurs humaines partagées et plus largement de l'intersubjectivité.

Il s'agit là de quelques exemples qui permettent de percevoir de quelle façon l'œuvre de Wallace s'inscrit dans un contexte philosophique qui vient nourrir les idées qui y sont

²⁶ Tom LeClair a d'ailleurs écrit un essai où il propose un rapprochement entre les œuvres de David Foster Wallace, William T. Vollmann et Richard Powers, qu'il juge être de dignes héritiers de Thomas Pynchon. Cf. Tom LeClair, « The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollmann and David Foster Wallace », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, vol. 38, no 1 (1996), p. 12-37.

défendues²⁷. La représentation de l'autoréflexivité du sujet contemporain, de son *self-consciousness*, constitue le versant esthétique des considérations philosophiques qui la sous-tendent. L'immersion proposée au lecteur dans l'intériorité des personnages est dans cette logique un procédé formel qui fonctionne de façon complexe, donnant à la fois à voir la solitude et l'accablement du sujet devant sa propre subjectivité et l'effort fourni par l'auteur afin de faire l'expérience d'un certain décentrement. Ce décentrement du sujet écrivain, cette attention portée à l'autre, tout aussi fictif soit-il, est offert au jugement du lecteur. Aussi précaire soit-elle, cette expérience du partage, ce souci manifeste à l'égard de l'autre est la voie de sortie proposée par Wallace afin d'échapper au doute foncièrement postmoderne et au cynisme qui en découle.

Le livre que Wallace a publié après *Infinite Jest* est le recueil de nouvelles intitulé *Brief Interviews With Hideous Men* (1999). Il y poursuit son exploration formelle de la représentation de la psychologie de l'individu contemporain, tout particulièrement le rapport autoréflexif que le sujet entretient avec lui-même. La série d'entretiens avec des hommes, à propos de leur vie amoureuse, pousse à son apogée la réflexion et l'expérimentation formelle de Wallace. Avant de les analyser, il me faut toutefois m'arrêter à deux courts textes qui ouvrent le recueil. Le premier texte, « A Radically Condensed History of Postindustrial Life », est si bref que le plus simple est sans doute de le citer en entier :

When they were introduced, he made a witticism, hoping to be liked. She laughed extremely hard, hoping to be liked. Then each drove home alone, staring straight ahead, with the very same twist to their faces.

The man who'd introduced them didn't much like either of them, though he acted as if he did, anxious as he was to preserve good relations at all times. One never knew, after all, now did one now did one now did one. (Wallace, 2007 : 0)

À la lumière des analyses menées précédemment, il est possible d'éclairer la nature programmatique de ce court texte. Wallace y annonce, en ouverture du recueil, qu'il tient encore une fois à écrire à propos des êtres humains qui avancent masqués dans la vie et qui conçoivent l'être comme une performance. Toutefois, ce premier texte introduit de façon directe l'aspect réflexif de cette mise en scène de soi : si les personnages agissent ainsi, c'est

²⁷ Dans le cas de Rorty, la filiation est particulièrement probante, l'une des nouvelles de Wallace reprenant le titre d'un ouvrage majeur de Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979). La nouvelle de Wallace se trouve dans le recueil *Oblivion* (2004).

parce qu'ils espèrent qu'on les aime. En creux, un constat est posé : l'autoréflexivité existentielle, l'examen de soi plonge le sujet wallacien dans une certaine insécurité concernant son amabilité. S'il performe une identité qu'il croit adéquate, ce n'est pas par méchanceté ou parce qu'il est manipulateur, mais plus fondamentalement parce qu'il redoute la solitude. Solitude qui, dans cette logique, correspond à la lente agonie réflexive du sujet qui sonde son être, ou cette « dialectique solipsiste de l'être » dont parle Levinas.

Cette nouvelle mérite toute notre attention puisqu'il s'agit d'un indice qui vise à aiguiller l'interprétation des textes qui lui succèdent. D'abord, il faut remarquer que ce texte se situe à la page zéro. Cette particularité de la pagination n'est pas innocente, car elle place d'emblée ce texte dans un espace liminaire, une sorte de *hors-livre* dont le sens surplombe l'ensemble du recueil. Il est difficile de réfléchir à ce jeu paratextuel sans que nous revienne à l'esprit le texte intitulé « Hors livre » qui ouvre *La dissémination* de Jacques Derrida et qui porte aussi le sous-titre énigmatique de *préfaces* (1972 : 9-76). Ce texte dans lequel Derrida travaille sans relâche les paradoxes liés à l'écriture d'une préface, à l'impossibilité qu'il y aurait de révéler le sens d'une œuvre avant que celle-ci ne soit lue, constitue une piste intéressante pour interpréter la page zéro du livre de Wallace. Sorte de préface impossible située dans un hors-livre indéfini, la nouvelle « A Radically Condensed History of Postindustrial Life » serait une sorte de mise en scène de l'autorité problématique de l'auteur, de sa volonté, malgré l'impossibilité devant laquelle il se trouve, d'orienter le lecteur dans sa lecture à venir. Il s'agirait d'un seuil qu'il faut accepter de franchir et qui agit comme un contrat de lecture : c'est de solitude dont il est question ici, soyez attentif. Il faut ainsi garder en tête, en lisant ce recueil, le but dévoilé à mots à peine couverts par l'auteur : décrire la vie postindustrielle²⁸, dont le problème central serait la réflexivité grandissante des sujets qui y évoluent, prisonniers de l'autoreprésentation de soi et ayant ainsi des relations interpersonnelles teintées d'une forme bien particulière de solipsisme. Ce recueil, on le verra, est bel et bien hanté par la question de la solitude et de l'incommunicabilité.

²⁸ Le terme renvoie aux recherches du sociologue américain Daniel Bell, plus particulièrement à son essai marquant *The Coming of Post-Industrial Society* (1973), où il proposait que la société post-industrielle soit menée par une économie de l'information. L'importance que Wallace accorde à la télévision et à la culture du divertissement dans sa réflexion sur le monde contemporain témoigne d'un constat similaire à celui de Bell.

La troisième nouvelle du recueil, « Forever Overhead », offre une piste intertextuelle solide qui permet de saisir à quel point, encore une fois, le projet de décrire l'expérience de la conscience du sujet contemporain s'inscrit, dans l'œuvre de Wallace, en continuité directe avec les problèmes posés par la métafiction postmoderne. Dans un entretien de 1993 avec Hugh Kennedy et Geoffrey Polk, du magazine *Whiskey Island*, alors que la rédaction d'*Infinite Jest* était déjà entamée, il a affirmé être « le seul postmoderne qui vénère sans réserve Tolstoï. » (Burn, 2012 : 19) Du même souffle, il situait son recueil *Girl With Curious Hair* dans la tradition moraliste et disait appartenir à une génération qui ne possède aucun héritage moral. Ces commentaires sont particulièrement éclairants puisqu'on y trouve, en toutes lettres, l'articulation entre postmodernisme et considérations éthiques qui fait la singularité de son esthétique. Les deux aspects sont inséparables : alors que John Gardner renvoyait le postmodernisme et la fiction morale dos à dos, Wallace les pense conjointement. De la métafiction postmoderne, il garde l'autoréflexivité, la capacité à soumettre le réel à un examen critique incessant, alors qu'en se proclamant moraliste, il commet l'acte de bravoure anachronique qui consiste à défendre l'idée selon laquelle la littérature, nécessairement, devrait chercher à poser les questions existentielles fondamentales. Ce qu'il faut bien comprendre ici, c'est que l'agencement opéré par Wallace confère à chacune des deux parties leur valeur. L'un ne fonctionne plus sans l'autre. C'est parce que les questions existentielles sont filtrées par la conscience postmoderne de Wallace qu'elles évitent les écueils du prêchi-prêcha, se refusant toujours à la moindre prescription, et c'est parce que l'autoréflexivité se déploie dans un contexte existentiel qu'elle parvient, peut-être, à échapper au solipsisme que Wallace redoute tant. Il faut penser l'œuvre de Wallace à partir de la postmodernité parce que sa façon d'aborder les problèmes qui le préoccupent est formatée par les procédés stylistiques postmodernes. Sa conception de la littérature se construit toutefois comme la contrepartie du formalisme qu'on a souvent accolé au postmodernisme, particulièrement à la métafiction. Autrement dit, Wallace se montre davantage concerné par des questions existentielles que par des questions textuelles. Ou plutôt : il s'agit pour lui des deux facettes d'un même problème. C'est pourquoi il insiste dans *Brief Interviews* sur les aspects proprement langagiers des relations humaines, en représentant finement les aspects rhétoriques de la manipulation. La réflexivité porte donc moins sur la mécanique de la fiction, que les moyens d'investigation et

de connaissance du réel qu'offre cette mécanique, connaissance qui passe entre autres par une attention particulière aux usages courants du langage.

Comme nous l'avons vu en comparant « Lost in the Funhouse » et « Westward, The Course of Empire Takes Its Way », Wallace est fasciné par la portée allégorique que peut avoir un récit. Il a affirmé par exemple que la nouvelle « The Balloon » de Donald Barthelme (1968 : 13-22) lui a permis de réaliser qu'il souhaitait devenir écrivain (Burn, 2012 : 62). Ce texte, dans lequel un immense ballon apparaît et prend de l'expansion sans raison apparente à New York, fonctionne comme une allégorie de l'interprétation, et met en scène de façon très ironique l'impossibilité typiquement postmoderne d'arrêter *l'inflation* du sens. À la lecture de certains passages, on comprend aisément l'attrait qu'a dû exercer sur l'esprit du jeune Wallace l'arrière-plan théorique du texte de Barthelme :

There was a certain amount of initial argumentation about the "meaning" of the balloon; this subsided, because we have learned not to insist on meanings, and they are rarely even looked for now, except in cases involving the simplest, safest phenomena. It was agreed that since the meaning of the balloon could never be known absolutely, extended discussion was pointless, or at least less purposeful than the activities of those who, for example, hung green and blue paper lanterns from the warm gray underside, in certain streets, or seized the occasion to write messages on the surface, announcing their availability for the performance of unnatural acts, of the availability of acquaintances. (Barthelme, 1968 : 16-17)

« Forever Overhead » est un des textes de fiction le plus ouvertement allégorique de Wallace et la signification des moindres détails y est surdéterminée, tout comme dans le texte de Barthelme. Il constitue aussi un exemple du glissement réflexif qui va de la textualité vers l'expérience du sujet. Il s'agit d'un texte à clé qui peut être lu sans qu'on en connaisse le secret, mais qui acquiert une signification particulière lorsque l'on découvre l'intertexte qu'il développe subtilement. On y raconte l'histoire d'un jeune garçon qui décide de sauter pour la première fois du tremplin de la piscine municipale. Il s'agit en fait d'une réécriture d'un passage de « Lost in the Funhouse »²⁹, qu'on peut par ailleurs considérer comme l'allégorie postmoderne par excellence, tant par son contenu que par sa fortune critique et l'influence qu'elle a exercée. Au tout début de cette nouvelle, Barth affirme que le plongeon peut être un

²⁹ Si Wallace ne cesse d'en découdre avec ce texte de John Barth, c'est parce qu'il représente à la fois le texte canonique à dépasser et l'autoréflexivité formaliste dont il cherche à s'éloigner. Autrement dit, il s'agit de la cible idéale.

symbole littéraire tout à fait convenable. Ambrose est à Ocean City avec sa famille, et ils se trouvent maintenant au bord de la piscine. « Ambrose had a pain in his stomach and so didn't swim but enjoyed watching the others » (Barth, 1988 : 81). Après une courte description des activités autour de la piscine, le narrateur poursuit en réfléchissant sur la valeur du plongeon comme symbole littéraire :

The diving would make a suitable literary symbol, to go off the high board you had to wait in a line along the poolside and up the ladder. Fellows tickled girls and goosed one another and shouted to the ones at the top to hurry up, or razzed them for bellyflopers. Once on the springboard some took a great while posing or clowning or deciding on a dive or getting up their nerve; others ran right off. Especially among the younger fellows the idea was to strike the funniest pose or do the craziest stunt as you fell, a thing that got harder to do as you kept on and kept on. But whether you hollered *Geronimo!* Or *Sieg heill!*, held your nose or "rode a bicycle," pretended to be shot or did a perfect jackknife or changed your mind halfway down and ended up with nothing, it was over in two seconds, after all that wait. Spring, pose, splash. Spring, neat-o, splash. (Barth, 1988 : 82-83)

Chacun des éléments de cette description correspond à un aspect de la vie littéraire, l'échelle représentant par exemple la hiérarchie entre les écrivains, leur degré de visibilité, tandis que le moment où on se trouve enfin sur le plongeon correspond à un moment de gloire (ou plutôt de lisibilité) au cours duquel l'attention du public est tournée vers l'écrivain. Les diverses mimiques du plongeur correspondent grosso modo à l'éthos de l'écrivain, mais aussi sans doute à la part rhétorique de l'écriture, au calcul des effets que le texte aura sur son public. Barth insiste sur la représentation de soi, sur le fait que l'écrivain, en tant que personnage public, en vient toujours nécessairement à se donner en spectacle. Remarquons ici simplement, pour le bien de l'analyse, que Barth passe rapidement sur cette symbolique du plongeon et choisit plutôt de développer l'image de la salle aux miroirs, symbole par excellence de l'autoréflexivité littéraire, mais également, pour Wallace, du solipsisme de la littérature postmoderne. Il est évident que dans sa nouvelle, « Forever Overhead », Wallace cherche encore une fois à régler ses comptes avec John Barth, en proposant cette fois que le plongeon est une allégorie de l'écriture plus sensée que ne peut l'être une salle aux miroirs. Par extension, son texte suggère aussi que cette rhétorique de l'être, ce jeu du voir et de l'être-vu, ne se limite pas simplement à l'écrivain, mais à l'ensemble des humains. Les visées sont certes humoristiques, en plus d'être cryptiques, mais le propos de ce texte annonce tout de même le projet global du recueil dans lequel il se trouve. Wallace fait donc d'une pierre deux

coups, en mettant la table pour les textes à venir, mais aussi en prenant encore une fois ses distances de Barth.

La métaphore du plongeon convient à Wallace pour plusieurs raisons, et s'il l'emprunte à Barth, c'est parce qu'il juge qu'elle est en mesure d'incarner la conception de la littérature qu'il cherche à opposer à celle que ce dernier propose. Évidemment, le choix de Wallace est polémique et invite à faire une double lecture du texte, en mesurant l'écart qui le sépare de la conception de la littérature véhiculée par John Barth dans « Lost in the Funhouse ». Au-delà de la charge polémique du texte, notons que le plongeon incarne une certaine vectorialité qui est à opposer au repli sur soi, à la récursivité infinie de la salle aux miroirs. Alors que Barth affirme que le plongeon pourrait bien être un symbole convenable pour rendre compte des aspects les plus superficiels du monde littéraire, Wallace propose que le plongeon puisse représenter, de façon allégorique, la plongée dans le réel expérimentée par un jeune homme en train de devenir adulte, mais aussi la connivence instaurée par l'acte de lecture, l'identification rendue possible par l'expérience commune.

Ce qui se profile dans cette allégorie, c'est la possibilité qu'aurait la littérature, en rendant compte de l'expérience d'un personnage, de laisser entendre qu'il existe certains dénominateurs communs de l'expérience humaine. À ce propos, le traitement que Barth réserve à Ambrose dans son texte et celui que Wallace réserve à l'adolescent anonyme dans le sien sont diamétralement opposés. Alors que Barth se sert du personnage d'Ambrose pour filer une métaphore sur le statut de l'écrivain postmoderne, Wallace surdétermine la plongée accomplie par son personnage afin d'en faire une allégorie existentielle. D'ailleurs, une autre référence au texte de Barth confirme le dialogue intertextuel et en situe davantage la portée. Au tout début de la nouvelle de Barth, le narrateur mentionne au passage qu'Ambrose « was "at that awkward age." His voice came out high-pitched as a child's if he let himself get carried away; to be on the safe side, therefore, he moved and spoke with *deliberated calm* and *adult gravity*. » (Barth, 1988 : 72. Les italiques sont dans le texte) Notons qu'on retrouve dans cet extrait l'idée, si chère à Wallace, que la mise en scène de soi est constitutive des rapports sociaux. Comme quoi son acharnement à démonter la fiction de Barth témoigne aussi d'un certain attachement de sa part, ou à tout le moins de certaines affinités entre les

deux auteurs. En effet, l'adolescent de Wallace, tout comme Ambrose, découvre la conscience réflexive. Le fait de devenir adulte, selon ce raisonnement, reviendrait à maîtriser les codes et les usages. La nouvelle de Wallace reprend ainsi, dès les premières lignes, le thème du passage à l'âge adulte esquissé par Barth :

Happy Birthday. Your thirteenth is important. Maybe your first really public day. Your thirteenth is the chance for people to recognize that important things are happening to you.

Things have been happening to you for the past half year. You have seven hairs in your left armpit now. Twelve in your right. Hard dangerous spirals of brittle black hair. Crunchy, animal hair. There are now more of the hard curled hairs around your privates than you can count without losing track. Other things. Your voice is rich and scratchy and moves between octaves without any warning. [...] **You have grown into a new fragility.** (Wallace, 1999 : 5. Je souligne)

Cet extrait illustre à merveille de quelle façon Wallace reprend la description d'Ambrose faite par Barth afin de la déployer dans une tout autre direction. L'emploi de la deuxième personne du singulier, d'emblée, confère à l'adolescent décrit un caractère général, une proximité qui résultent de l'identification du lecteur et qu'on ne retrouve pas dans le texte de Barth, celui-ci misant plutôt sur la mise à distance. La description de Wallace est certes humoristique, notamment en s'appuyant sur les clichés du passage de l'enfance à l'adolescence, mais elle se termine surtout sur un constat qu'il ne faut pas négliger : « You have grown into a new fragility. » L'énonciation à la deuxième personne du singulier complexifie passablement l'interprétation, puisqu'elle signifie à la fois que le jeune homme a accédé à la conscience de soi, au *self-consciousness* wallacien, et que cette condition est le lot du commun des mortels, le « you » pouvant également être interprété comme une adresse au lecteur. La représentation de la conscience réflexive est ainsi étroitement liée à l'intention de créer un fort sentiment d'identification chez le lecteur. C'est pourquoi Wallace insiste, à l'aide d'un récit susceptible de rejoindre la plupart des lecteurs, sur certains dénominateurs communs de l'expérience des jeunes Américains.

Wallace mentionne qu'il s'agit peut-être de la journée qui marque l'entrée du jeune homme dans la vie publique. Ce mouvement du personnel au collectif est incessant dans le texte. Après la mise en situation initiale, le jeune homme décide d'essayer pour la première fois le plus haut tremplin de la piscine. Il va donc prendre place dans la file d'attente, derrière

les autres plongeurs. Ici, la valeur allégorique du texte atteint son comble puisqu'on y insiste sur la sérialité des existences humaines, notamment en décrivant longuement l'attente qui mène au plongeur, cette action accomplie par tous ceux qui se trouvent dans la file. Cette piste de lecture est renforcée par le passage où le narrateur décrit les deux taches de saleté accumulées au bout du tremplin, qui se révèlent être les traces de peaux mortes provenant des pieds des plongeurs précédents. Il s'agit en fait de la présence d'une absence, les taches attestant de la violence de la disparition des gens. Après nous avoir confirmé que le jeune homme accède à une forme de conscience de soi qui correspond au passage à l'âge adulte, « You have decided being scared is caused mostly by thinking » (Wallace, 1999 : 8), le narrateur révèle comment celui-ci prend conscience d'être destiné comme tous les humains à disparaître. La file d'attente, dans ce contexte, entretient évidemment un rapport métonymique avec l'existence humaine, appréhendée ici avec un certain fatalisme, puisqu'il s'agit d'évoquer l'inéluctable disparition des gens. Notons à quel point l'allégorie s'éloigne ici de la prémisse proposée par Barth :

The end of the board has two dirty spots. They are from all the people who've gone before you. Your feet as you stand here are tender and dented, hurt by the rough wet surface, and you see that the two dark spots are from people's skin. They are skin abraded from feet by the violence of the disappearance of people with real weight. More people than you could count without losing track. The weight and abrasion of their disappearance leaves little bits of soft tender feet behind, bits and shards and curls of skin that dirty and darken and tan as they lie tiny and smeared in the sun at the end of the board. They pile up and get smeared and mixed together. They darken in two circles. (Wallace, 1999 : 13-14)

Le plongeur, sous la plume de Wallace, devient un prétexte pour réfléchir à l'existence humaine et à la disparition qui en est l'aboutissement. L'autoréflexivité textuelle de John Barth subit un déplacement notable, et si sa réflexion portait sur la mimésis, Wallace insiste pour sa part sur la notion de trace. Il est possible d'observer la trace laissée par la succession des vies humaines, ces morceaux de chairs qui témoignent de ce qui a été là. En comparant ce passage avec le texte de Barth, il est tentant de l'interpréter dans sa portée poétique, le texte permettant justement une forme de retour réflexif où l'expérience commune, par-delà la solitude, est mise en lumière. D'ailleurs, le passage qui succède à cette description des traces laissées par les pieds des plongeurs est l'occasion d'une pause narrative au cours de laquelle le personnage se perd dans des contemplations qui semblent hors du temps et où, ultimement,

son regard s'arrête sur les deux cercles qui sont décrits comme « two black collections of what's left of before, spots that from back here look like eyes, like blind and cross-eyed eyes. » (Wallace, 1999 : 14) Ce regard aperçu dans les traces du passage de la collectivité renvoie de façon explicite au corps social, à ses normes et à la pression que l'individu subit au sein de la communauté qui l'observe et qui lui demande de se fondre en elle. Ainsi, l'attente et le plongeon sont présentés comme un rite de passage bien particulier où le jeune sujet accède à la conscience réflexive qui, pourrait-on dire, est elle-même formatée par ce regard social qui se matérialise au bout du plongeon. Ce passage de la naïveté de l'enfance au *self-consciousness* du monde adulte possède une importante portée métatextuelle, puisqu'il annonce le thème principal du recueil, à savoir l'exploration des mécanismes de cette conscience réflexive et la façon avec laquelle elle informe les relations humaines.

Dans une analyse très fine, Mary K. Holland propose que ce texte fonctionne comme un récit d'apprentissage au sein du recueil et constitue l'ancrage réaliste d'un ensemble de textes plus ouvertement métafictionnels. Holland n'a pas décelé l'intertexte avec John Barth, sans quoi elle serait obligée d'admettre que « Forever Overhead », bien que réaliste dans son rendu formel, joue aussi sur un plan autoréflexif. Elle a toutefois raison de souligner que ce texte met en scène le franchissement d'un seuil à partir duquel l'expérience du sujet est indissociable des autres :

"Forever Overhead" is one of the few pieces in this collection that is more realist than metafictional, both in its narrative style and in its theme of a coming to self-awareness and an emotional maturity that includes the ability to empathize with others. Thus it provides the *bildungs-roman* heart of this narratively and structurally antirealistic collection, a touchstone toward which the book's metafictional pieces reach as they enact Wallace's larger project of creating empathy in the reader and depicting acts of empathy by characters outside the bonds of realistic fiction. (Holland [dans Boswell et Burn], 2013 : 112)

Cette interprétation montre bien que la lecture métafictionnelle que je propose, en dévoilant les liens que le texte entretient avec celui de John Barth, ne suffit pas à épuiser la signification du texte. Cela est représentatif de l'ambiguïté du projet wallacien, qui consiste à faire de la métafiction un moyen d'accéder à l'expérience du sujet, notamment en proposant au lecteur une expérience d'identification fondée sur l'empathie. Cela confirme une chose : la métafiction, telle que Wallace la conçoit, n'est pas une fin en elle-même, si bien que le texte

joue sur deux plans à la fois. Cela est sans doute vrai pour beaucoup de fictions – nous avons vu que c'est le cas notamment chez Robert Coover –, mais il est important de souligner que dans cette nouvelle, la métafiction n'est pas incompatible avec une démarche qu'on peut qualifier d'existentielle. Au contraire, l'autoréflexivité y est présentée comme partie intégrante de l'expérience humaine. Je montrerai maintenant comment l'ensemble du recueil est animé par ce double mouvement, celui-ci oscillant constamment entre la tentation réaliste d'évoquer, par divers procédés formels, certaines expériences humaines, et la nécessité d'exacerber l'écriture comme expérience de communication et donc, comme médiation. Dans les deux cas, l'intention est de rejeter le solipsisme, qu'il soit humain ou textuel puisque, comme nous le verrons, il s'agit pour Wallace d'un seul et même problème langagier.

Les textes qui donnent leur titre au recueil, *Brief Interviews with Hideous Men*, sont aux nombres de dix-huit³⁰. Il s'agit d'entretiens menés avec des hommes, ceux-ci répondant à des questions sur leur vie amoureuse. Ils ont ceci de particulier que les questions y sont oblitérées, seules les réponses étant données à lire. Ce procédé stylistique qui consiste à omettre les paroles d'un des deux interlocuteurs d'une discussion est important dans l'œuvre de Wallace, celui-ci se manifestant pour la première fois dans la note de fin de volume #234 d'*Infinite Jest*, lors d'une discussion entre Orin Incandenza et Steeply, l'agent secret alors déguisé en femme journaliste (Wallace, 2006 : 1038-1044). Il semble que Wallace ait envisagé de l'utiliser à nouveau dans *The Pale King*, dont le manuscrit contient quelques exemples (Wallace, 2011 : 103-117). Comme presque tous les critiques l'ont noté, cette stratégie formelle renforce l'impression que ces hommes sont égoïstes, narcissiques, prisonniers d'un solipsisme langagier où leur interlocuteur est un sujet passif qu'il s'agit de manipuler avec de belles paroles. Il est effectivement sensé d'arguer que l'omission des questions, dans ces entretiens, est une façon de suggérer le fonctionnement proprement solipsiste de la pensée des personnages, qui ont en quelque sorte intériorisé les questions et

³⁰ Ces entretiens sont toutefois numérotés de façon à laisser croire au lecteur qu'il n'a pas accès à toute l'information. Par exemple, le premier entretien du recueil est l'entretien #14. La numérotation, qui monte jusqu'à l'entretien #72, donne au recueil une structure ouverte semblable à celle d'*Infinite Jest*, suggérant qu'une part de l'information se situe hors du livre. Il s'agit d'un procédé utilisé par Wallace pour évoquer la *porosité de la frontière* entre la fiction et la réalité, pour reprendre le titre d'une des suites du recueil : « Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders », elle aussi numérotée d'une façon qui laisse croire à l'incomplétude du recueil (XI, VI et XXIV).

les réactions que leurs propos pourraient susciter. En mettant l'accent sur le fonctionnement de leur parole manipulatrice, Wallace cherche à suggérer comment le langage est une machine à créer des impressions, le lieu par excellence de la manipulation. Le problème d'une littérature qui prétend à la sincérité est ici passablement complexifié par la représentation d'une parole manipulatrice qui maîtrise parfaitement les codes d'une rhétorique de la sincérité³¹ :

"You don't trust me. You don't. It's not like I'm saying given our history I deserved a whole lot of trust right off the bat. But you still don't at all. There's like zero security no matter what I do. Okay? I said I'd promise I wouldn't leave and you said you believed me that I was in this with you for the long haul this time, but you didn't. Okay? Just admit it, all right? You don't trust me. I'm on eggshells all the time. Do you see? I can't keep going around reassuring you all the time. [...] Maybe if I loved you a little less or cared about you less I could take it. But I can't. So yes, that's what the bags are, I'm leaving." (Wallace, 1999 : 20)

La forme même de ces entretiens, en oblitérant volontairement les paroles, les questionnements, les objections de l'un des deux personnages qui dialoguent, fonctionne comme une exemplification du solipsisme du sujet. Ces hommes, experts dans la manipulation du langage et de ses effets (on le note à la présence marquée d'actes de langage, notamment lorsqu'ils jurent être sincères, promettent, etc.), parlent comme s'ils ne se souciaient pas de leur interlocuteur. Leurs paroles visent d'abord et avant tout à convaincre, ce qui fait en sorte qu'ils sont incapables d'échanges verbaux. Ils ne se situent pas dans une logique de l'échange intersubjectif, mais dans une entreprise de manipulation où les réponses données à leur discours ne sont considérées qu'afin de le réorienter pour qu'il atteigne son but unique : donner l'impression d'être véridique.

³¹ Dans leur introduction à l'ouvrage collectif *The Rhetoric of Sincerity*, Ernst van Alphen et Mieke Bal insiste justement sur le fait que la notion de sincérité est indissociable de celle de performance et constitue de la sorte un problème de rhétorique : « This book's assumption, that sincerity consists of a performance, implies a special focus on the theatricality of sincerity : its bodily, linguistic, and social performances, and the success, or felicitousness, of such performances. Central to our discussion, therefore, is the notion of "acts of sincerity." What do acts of sincerity in speech or enactment do, produce, or fail to do and produce? This invocation calls for an examination of the ways in which we need to bracket or transfigure "sincerity" rather than simply dismissing it. » (Alphen et Bal, 2009 : 3) Dans les entretiens du recueil, Wallace investit fortement les usages rhétoriques de la sincérité afin d'en donner à voir les usages dans la vie courante.

Dans sa série de conférences réunies sous le titre *How to Do Things With Words* (1962), John Langshaw Austin a démontré comment les verbes performatifs fonctionnent différemment des verbes descriptifs. Par exemple, l'énoncé « je vous déclare mari et femme », formulé par un prêtre, ne décrit pas une réalité qui serait vraie ou fausse, mais accomplit un acte. L'acte de promettre, dans cette logique, a un statut particulier qui met la notion de vérité d'un énoncé à l'épreuve. En effet, il est impossible de déterminer la valeur de vérité d'un énoncé performatif tel que « je promets », à l'inverse des énoncés descriptifs (par exemple, « il pleut »). C'est précisément cette indécidabilité de la sincérité du locuteur qui est exploitée par Wallace pour démontrer que la prétention à la sincérité est un moyen rhétorique afin de manipuler un interlocuteur ou de produire un effet sur lui (ce qu'Austin nomme « effet perlocutionnaire »). La valeur de vérité de l'énoncé, ici, repose uniquement sur un consensus concernant la bonne foi de l'énonciateur. C'est pourquoi John Searle souligne quant à lui qu'il faut parler non pas de promesse vraie ou fausse, mais de promesse sincère ou non sincère (Searle, 1972 : 102). On retrouve ainsi, dans la représentation de certains mécanismes du langage, la thématique de l'être masqué qui traverse l'œuvre de Wallace. Ce que ces dialogues révèlent, c'est que dans l'univers discursif de Wallace, l'adéquation entre le langage et la réalité qu'il est censé décrire ne va pas de soi. Bien au contraire, le langage fonctionne comme un masque, le masque par excellence, puisqu'il est malléable et que rien ne permet *a priori* de distinguer un énoncé sincère d'un énoncé qui ne l'est pas.

L'une des stratégies les plus perverses adoptées par ces personnages est justement d'insister sur leur sincérité, puisqu'ils savent très bien que le fait de jurer de la véridicité d'un énoncé ne change strictement rien aux faits. Cela leur permet tout simplement de créer un sentiment de culpabilité chez leur interlocuteur, en les accusant de ne pas leur faire confiance. Ainsi, ils ne répugnent pas à insister lorsqu'ils mettent en scène leurs prétendus bons sentiments : « "Because I care. Because I love you. Enough to really be honest." », ou encore : « [...] "and it's not –let me stress this because it's the God's honest truth – it's not that I don't mean it when I say it." » (Wallace, 1999 : 91)

Dans ce dernier passage, le choix des mots n'est pas anodin. Comme nous l'avons vu, ces entretiens proposent une réflexion sur les actes illocutoires et sur la performativité du

langage. En affirmant « it's not that I don't mean it when I say it » dans un contexte de manipulation de son interlocuteur, l'homme interviewé répond implicitement à la question posée par Stanley Cavell dans le titre de son célèbre essai « Must We Mean What we Say? », la réponse étant, on s'en doute : non. Qu'il s'agisse d'une coïncidence ou d'une référence implicite à Stanley Cavell, ce que d'autres cas d'intertextes cachés nous invitent à considérer sérieusement, il n'en demeure pas moins que Wallace pose dans ses fictions des questions semblables à celles qui occupaient Cavell dans son essai³². Ce dernier y insistait sur le fait que, pour la philosophie du langage, notamment chez Austin, le contexte d'énonciation, c'est-à-dire sa pragmatique, participe à la signification d'un énoncé au même titre que la définition des mots eux-mêmes. Autrement dit, la signification d'un énoncé relève en grande partie de l'usage qui en est fait dans un contexte précis :

The significance of categorial declaratives lies in their teaching or reminding us that the "pragmatic implications" of our utterances are [...] *meant*; that they are an essential part of what we mean when we say something, of what it is to mean something. And what we mean (intend) to say, like what we mean (intend) to do, is something we are responsible for. (Cavell, 2002 : 32)

Appliqué à l'extrait cité précédemment, cette façon d'analyser le langage voudrait qu'on se demande non pas si l'homme interviewé aime bel et bien son interlocutrice, mais plutôt ce qu'il cherche à produire comme effet lorsqu'il affirme cela avec tant d'emphase. Or, les mises en scène langagières imaginées par Wallace dans ces entretiens attirent constamment l'attention sur l'intention de l'énonciateur. En insistant sur la performativité du langage, sur ses aspects pragmatiques, mais aussi rhétoriques, Wallace cherche à montrer, un peu à la façon de Cavell, comment les actes de langage, en ayant des conséquences sur la réalité des interlocuteurs, engagent leur responsabilité, ce qui est une autre façon de nous rappeler que le discours est d'abord et avant tout un fait humain avec ses conséquences³³.

³² Dans une critique qu'il a publiée en 1990 à propos du roman *Wittgenstein's Mistress* de David Clarkson (1988), Wallace rappelle l'influence décisive de Wittgenstein sur la philosophie qui s'intéresse aux usages quotidiens du langage : « Very cool elaborations on this sort of move are observable in J. L. Austin *How to Do Things with Words* & Stanley Cavell's "Must We Mean What We Say?" » (Wallace, 2012 : 109)

³³ Dans sa biographie de Wallace, D. T. Max nous apprend que ce dernier a suivi un cours de Stanley Cavell lors de ses études à Harvard. Tout indique que Wallace admirait ce philosophe, malgré l'épisode irrévérencieux relaté ici : « He went to a seminar taught by Stanley Cavell, a philosopher who held a special place in Wallace's esteem. Cavell's lively, learned, but friendly approach to

Wallace pousse la réflexivité un peu plus loin dans ces entretiens en représentant un sujet discourant au sujet de cette possibilité qu'offre le langage de manipuler les gens en prétendant à la sincérité. Cette lucidité affichée, on s'en doute, participe aussi de la mise en scène du manipulateur :

People's psychological dynamics are fascinating – that a subject's first, unconscious concern is what it might be about her that might prompt such a proposal, might lead a man to think such a thing might be possible. Reflexively concerned, in other words, about their self-presentation. (Wallace, 1999 : 105)

Ce dernier extrait montre bien qu'il y a dans ces entretiens une mise en scène de la réflexivité du sujet qui est semblable, dans ses mécanismes, à l'autoréflexivité à l'œuvre dans une métafiction. Wallace, en abordant la réflexivité du sujet en tant que phénomène langagier, propose un type de métafiction où le sujet, et non plus le texte, est l'objet de la réflexivité. Toutefois, la représentation de ces jeux de miroir discursifs est problématique puisqu'elle semble reconduire le solipsisme auquel l'auteur prétend vouloir échapper. Il est clair cependant que si le mécanisme est apparemment le même, le propos véhiculé est radicalement différent : la réflexivité textuelle ne débouche pas sur les mêmes problèmes que la conscience réflexive, et si le solipsisme textuel renvoie à une conception de la littérature comme champ autonome, la représentation du sujet faisant l'expérience de la solitude renvoie quant à elle à des considérations existentielles aux accents tragiques.

Pour bien interpréter le projet du recueil, il faut comprendre que cette solitude est la toile de fond à partir de laquelle il devient possible de mettre en scène certaines tentatives de rencontres intersubjectives qui en constituent le contrepoint, qu'elles soient intradiégétiques, c'est-à-dire vécues par des personnages, ou extradiégétiques lorsqu'elles tentent de franchir le quatrième mur de la fiction, par exemple quand Wallace met en scène une parole auctoriale s'adressant directement au lecteur. Avant d'en arriver là, Wallace fait dans la surenchère en décrivant de façon hyperbolique des scènes à portée allégorique où les traits du sujet

philosophical investigations in books like *Must We Mean What We Say?* was the closest Wallace knew to his own; indeed Cavell may have been one of his literary models. But in person Cavell seemed to be talking only to himself and his initiates, who circled him like acolytes. Wallace, one student remembers, interrupted the professor and asked him to "make himself intelligible please," a snarl on his face. Shortly afterward, he stopped going. » (Max, 2012 : 133)

narcissique qui l'intéresse sont exacerbés. Les textes du recueil sont ainsi porteurs d'un mouvement dialectique qui va de la représentation du solipsisme du sujet à certaines tentatives imaginées pour y échapper. Deux entretiens en particulier incarnent ce mouvement, qui culmine comme nous le verrons ensuite dans les adresses au lecteur au cœur de la nouvelle « Octet », qui est aussi la métafiction la plus vertigineuse que Wallace ait signée.

L'entretien #59 (Wallace, 1999 : 213) met en scène un jeune homme qui a besoin d'imaginer que le monde autour de lui *s'arrête* afin de pouvoir se masturber. Enfant, son émission favorite était *Bewitched*, où Elizabeth Montgomery jouait le rôle d'une banlieusarde de la classe moyenne dotée de pouvoirs magiques, notamment celui d'arrêter le temps d'un mouvement de la main. On apprend que le jeune homme en question était faible, plus intellectuel que sportif et assez laid, ce qui explique en partie ses fantasmes de contrôle de la réalité. Cet entretien, consacré entièrement à la description de ses fantaisies, nous apprend que la réalisation de ses désirs dépend entièrement d'un arrêt complet des activités autour de lui, c'est-à-dire qu'il imagine avoir la capacité d'arrêter le temps tout comme son idole, afin d'avoir des rapports sexuels avec la femme de son choix³⁴. Autrement dit : tout autour de lui s'arrête, sauf la femme qui est l'objet de ses désirs et qu'il peut séduire à tous coups grâce à ses pouvoirs. Dans une optique humoristique, cet entretien propose une mise en scène de la réflexivité qui permet de mieux comprendre pourquoi ce phénomène obsède Wallace à ce point. En montrant comment la volonté du jeune homme d'arrêter les activités autour de lui pour assouvir ses désirs ne cesse de croître, portant d'abord sur le centre d'entraînement où il se trouve avec sa mère et son frère, puis sur l'ensemble de la base militaire, le pays entier, la planète, le système solaire, etc., Wallace suggère que la réflexivité a tendance à se déployer à l'infini. Puisque rien ne semble pouvoir arrêter la conscience réflexive du sujet solipsiste, ce dernier devient une pure passivité absorbée par elle-même. On le comprend bien lorsque le jeune homme raconte comment ce qui devait être un moyen de réaliser ses fantasmes devient une fin en elle-même qui l'empêche de faire quoi que ce soit : « Most of my times alone in the bed in our room in their absence were increasingly devoted, not to masturbating, but in

³⁴ Le roman *Fermata* de Nicholson Baker (1994) repose sur une prémisse semblable. Le personnage principal peut lui aussi arrêter le temps, un pouvoir dont il se sert entre autres pour dénuder les femmes autour de lui. Le texte de Wallace développe un intertexte évident avec ce roman.

the labor of imagination of constructing a sufficiently motionless and atemporal planet earth to allow my fantasy merely to take place at all. » (Wallace, 1999 : 222)

La fin de l'entretien nous apprend que le jeune homme a finalement abandonné son projet de se figurer mentalement un monde entièrement immobile, assujetti à son désir qui, notons-le, constitue une représentation absolue de l'être coupé du monde. Le lecteur est en droit, suite à ce dénouement, de s'attendre à une sortie de la solitude qui viendrait couronner la prise de conscience du personnage, mais ce qui l'attend est plutôt une fin décevante. Le jeune homme, devenu adulte au moment de l'entretien, cherche à transmettre ce que cette expérience lui a appris, et les conclusions qu'il tire laissent croire qu'il est tout aussi égoïste qu'auparavant. Il affirme en effet avoir appris le renoncement à l'amour. Autrement dit, l'échec de son entreprise solipsiste l'a amené à s'enfoncer davantage dans la solitude :

"What do they know of love? I, who am by my choosing a celibate of all eternity, have alone seen love in all its horror and unbounded power. I alone have any rights to speak of it. All the rest is merely noise, radiations of a background which is even now retreating always further. It cannot be stopped." (Wallace, 1999 : 225)

Le contrepoint de cette figure absolue du solipsisme pour qui tout ce qui est extérieur n'est qu'un bruit de fond se trouve dans l'évocation de rencontres intersubjectives. D'abord au niveau intradiégétique, ces rencontres sont évoquées de façon plus ou moins explicite dans tous les entretiens, ne serait-ce que par la négative en suggérant leur extrême rareté. Cela devient finalement le sujet central du tout dernier entretien (Wallace, 1999 : 287) qui est aussi le plus long du recueil. Évidemment, ce texte occupe une place stratégique dans l'économie d'ensemble, figurant comme une percée hors de ce discours qui s'autogénère et dans lequel les personnages sont englués. Il s'agit par ailleurs d'un des textes les plus problématiques de Wallace. Les propos qui y sont tenus par l'homme interviewé sont choquants et ses raisonnements ont quelque chose d'irrecevable. De plus, l'image de l'empathie projetée par le texte est extrêmement problématique puisque le personnage qui en fait l'expérience flirte dangereusement avec la folie. L'homme s'en montre d'ailleurs conscient lorsqu'il évoque un professeur de religion qui prétendait que la différence est parfois presque indiscernable entre la psychose et la révélation (Wallace, 1999 : 311).

Ce détail appelle une remarque avant de poursuivre : le *self-consciousness* qui nous occupe ici ne se limite pas aux personnages, puisque la voix auctoriale se montre elle aussi consciente des interprétations qu'elle peut générer au fil de la lecture. Nous avons ainsi souvent l'impression, en lisant les textes de Wallace en général, mais celui-ci de façon particulièrement probante, que l'auteur joue avec nos réflexes interprétatifs, s'amuse à énoncer des hypothèses avant que nous puissions le faire nous-mêmes. Je reviendrai sur ce phénomène plus tard, puisqu'il concerne surtout la relation que Wallace entretient avec la critique littéraire de son époque, et je me contenterai pour le moment de souligner que cette façon de faire produit un effet de lecture fort déstabilisant où le lecteur est privé de la satisfaction de formuler une interprétation valable : le texte contient ces interprétations, des interprétations parfois plus sophistiquées que celles qui prennent forme lors d'une première lecture. Le dernier entretien du recueil est particulièrement problématique à cet égard, puisqu'il porte en grande partie sur la possibilité ou l'impossibilité d'être sincère, et met en scène de façon poussée les stratégies d'un manipulateur, son usage de la rhétorique, et surtout, sa compréhension des réactions que son discours peut produire sur son interlocuteur. Il y a ainsi, de façon très complexe, un entrecroisement entre ce personnage manipulateur et la voix auctoriale, puisque ces deux instances du texte parviennent de la même façon à jauger leurs effets et l'affirment explicitement.

Dès le début du texte, l'homme interviewé raconte comment il a séduit une jeune hippie aperçue dans un concert, afin de coucher avec elle. Il se présente d'emblée comme un manipulateur, faisant ainsi preuve de cette sorte de sincérité particulièrement retorse du manipulateur qui admet *sincèrement* être manipulateur, dans le but d'attirer la sympathie de son interlocuteur :

"And I'm going to admit at the risk of appearing mercenary that her prototypical Cruncher morphology was evident right at first sight, from clear on the other side of the bandstand, and dictated the terms of the approach and the tactics of the pickup itself and made the whole thing almost criminally easy. [...] I'll just bite the political bullet and confess that I classified her as a strictly one-night objective, and that my interest in her was almost entirely due to the fact that she was pretty. Sexually attractive, sexy. She had a phenomenal body, even under the poncho." (Wallace, 1999 : 288)

Maître du discours, cet homme pare les coups grâce à son sens de l'anticipation et, tout en étant parfaitement conscient du caractère répugnant de son cynisme, cherche à se racheter aux yeux de son interlocuteur en admettant être manipulateur. Comme l'a écrit Zadie Smith dans son essai à propos des personnages d'*Interviews With Hideous Men*, « they know the words for everything and the meaning of nothing » (Smith, 2009 : 272). En effet, la signification est sans importance dans un tel rapport au monde, puisque seul l'effet produit par les mots importe. Les raisonnements retors de l'homme interviewé permettent de saisir de quelle nature est cette hideur évoquée par le titre du recueil. Il s'agit de la capacité du sujet réflexif à tout rationaliser à son avantage, mentant lorsque cela lui permet de parvenir à ses fins, prétendant être sincère lorsque cela l'avantage. Tout se passe comme si l'extrême conscience de soi dont témoigne le personnage avait besoin, pour fonctionner, qu'il se montre insensible à la réalité des autres. Le parallèle entre l'autoréflexivité de la métafiction et la conscience réflexive du sujet *self-conscious* apparaît ici dans toute sa limpidité. Il s'agit dans les deux cas d'un retour du discours sur lui-même, retour qui évacue les sujets concernés par la réalité sur laquelle porte ledit discours :

"And yes and don't worry I'm aware of how all this sounds and can well imagine the judgments you're forming from the way I'm characterizing what drew me to her but if I'm really to explain this to you as requested then I have no choice but to be brutally candid rather than observing the pseudosensitive niceties of euphemism about the way a reasonably experienced, educated man is going to view an extraordinarily good-looking girl whose life philosophy is fluffy and unconsidered and when one comes right down to it kind of contemptible." (Wallace, 2009 : 289)

On voit bien dans cet extrait comment raisonne l'homme interviewé. Il s'agit toujours de prendre les devants en formulant une autocritique avant que l'interlocuteur ait le temps de le faire. Ce type d'énonciation a ceci de particulier que son sens véritable est performatif : il ne s'agit pas tant d'énoncer une vérité en particulier que d'offrir une performance où l'on a l'air sincère. Il s'agit ainsi d'une autre facette de la conscience réflexive, qui se montre capable de projection en mesurant les effets que le discours peut avoir sur autrui. L'ironie est subtile, mais il est important de la saisir : les stratégies déployées par cet homme reposent en grande partie sur ses capacités d'empathie. Sa compréhension des autres lui permet d'orienter leur réaction, car il connaît les différents effets qu'il peut provoquer grâce au discours. Évidemment, tout cela est rendu possible parce qu'il est le sujet cynique par excellence, celui

qui valorise l'apparence au détriment de l'être, ou plutôt, celui qui refuse d'admettre qu'il existe une différence entre l'être et le paraître. C'est pourquoi après ce préambule où il affirme sans gêne être un manipulateur, l'homme en rajoute en se moquant de la prétention à la sincérité de la femme qu'il a séduite, de sorte qu'il oppose deux visions du monde : la sienne, jugée lucide, et celle de la jeune femme, jugée naïve puisqu'elle croit en la possibilité de la sincérité. On comprend bien, dès lors, que l'empathie, cette capacité du sujet à se projeter dans l'expérience d'autrui, n'est pas valorisée unilatéralement par Wallace. Les êtres hideux qui peuplent son recueil se montrent capables d'empathie, et souvent de façon particulièrement fine. C'est précisément ce qui leur permet de manipuler les autres avec autant d'efficacité.

Le récit de cet homme prend cependant une tournure inattendue quand on apprend qu'il se retrouve nu dans le lit de la jeune femme, à entretenir ce qu'il qualifie de discussion post-coïtale pseudo-intime (« pseudo-intimate postcoital chitchat »). Alors qu'il s'attend à quelques minutes pénibles qui seront suivies par une séparation banale et attendue, la femme lui raconte plutôt l'épreuve la plus difficile et déterminante qu'elle a eue à surmonter dans sa vie. Celle-ci, en faisant de l'autostop, s'est retrouvée dans la voiture d'un délinquant sexuel psychopathe qui lui révéla rapidement son intention de la violer et de la tuer. Plutôt que de chercher à sauter hors de la voiture en marche ou de se battre pour sa survie, la femme raconte comment elle a cherché à se *connecter* à l'âme du psychopathe, à créer un sentiment de compréhension mutuelle qui l'empêcherait de passer à l'acte. Ce récit invraisemblable, ce cas extrêmement problématique d'empathie captive l'homme interviewé, comme s'il s'agissait de l'exact négatif de son rapport à autrui. En effet, la tentative désespérée de la jeune femme, remarque-t-il, repose sur un effacement de soi, une forme d'abnégation qu'il jugeait méprisables quelques instants auparavant :

Her laugh was fully adult, full, good to hear. And that this was my first hint of sadness or melancholy, as I listened with increasing attention to the anecdote, that the qualities I found myself admiring in her narration of the anecdote were some of the same qualities about her I'd been contemptuous of when I'd first picked her up in the park. (Wallace, 1999 : 297)

Cet entretien diffère sensiblement des précédents en ce qu'il met en scène une prise de conscience. La sincérité, autrement méprisée parce qu'elle représente le summum de la

naïveté, revêt ici une forme de profondeur insoupçonnée. En un renversement dialectique surprenant, c'est soudainement la représentation de soi qui est jugée insatisfaisante. J'insiste ici sur le fait que l'exemple choisi par Wallace, celui d'une femme sur le point de se faire violer qui décide de faire preuve d'empathie et d'essayer de se mettre dans la peau de son agresseur, est extrêmement problématique. Il ne s'agit pas d'un exemple banal de rencontre intersubjective, mais d'un geste qui, s'il est envisageable, ne l'est peut-être que du point de vue de la folie ou du martyr. Il est important de garder en tête ce fait, car encore une fois, Wallace représente l'empathie comme un phénomène rare qui survient dans des conditions particulières (rappelons-nous la relation entre Joelle et Gately, dans *Infinite Jest*, qui se développe lorsque Gately est à l'hôpital entre la vie et la mort). Dans ce contexte, il devient impératif de questionner les intentions de Wallace. Souhaite-t-il suggérer l'impossibilité de l'empathie et de la sincérité? Cherche-t-il à représenter la compréhension humaine comme un idéal inatteignable, mais vers lequel il faudrait néanmoins tendre?

Une des façons de répondre à ces questions est peut-être d'insister sur le rôle que joue le récit de la jeune femme dans l'économie du texte. Il y a là, comme toujours chez Wallace, un dédoublement réflexif du texte qui met en scène l'efficacité potentielle de la littérature, dans ce cas-ci par le biais de la mise en récit et de l'expérience d'identification qu'elle suscite. En effet, l'homme interviewé insiste sur l'effet concret que le récit de la jeune femme a eu sur lui en suscitant sa réflexion sur la sincérité. En un passage qui fait deux pages, il insiste sur l'effet – autrement dit sur la performativité – de la parole jugée sincère :

[...] she seemed, quote, *sincere* in a way that may in fact have been smug naiveté but was nevertheless attractive and very powerful in the context of listening to her encounter with the psychopath, in that I found it helped me focus almost entirely on the anecdote itself and thus helped me imagine in an almost terrifying vividly realistic way just what it must have *felt* like for her [...] (Wallace, 1999 : 297. L'italique est dans le texte.)

Évidemment, ce discours sur les effets du témoignage de la jeune femme renvoie à une série d'idées reçues sur les pouvoirs immersifs du récit. Ce qui m'intéresse ici est cependant davantage le retour sur soi que permet l'identification vécue par le personnage, ou plutôt l'aller-retour qu'il expérimente, de l'autre à soi et de soi à l'autre. L'effectivité de la littérature qui m'occupe depuis le début de ce chapitre trouve ici une expression particulièrement

précise : elle est à rechercher dans la performativité du langage. Que peut faire le récit dans la vie humaine? Le texte nous donne plusieurs pistes à ce sujet. Par exemple, après cet éloge de la sincérité de la jeune femme, l'homme interviewé propose une analyse de la psychologie du psychopathe qui, ironiquement, s'applique aussi au cynisme détaché qui caractérise son propre rapport à la femme. Il explique ainsi qu'il est généralement reconnu que les meurtres et les viols perpétrés par un psychopathe représentent en fait les seuls moyens dont il dispose « of establishing some kind of meaningful connection with his victim », parce que « [c]onventional relationships terrify him. » (Wallace, 1999 : 303)

Alors qu'à ce moment précis de la lecture, il est tentant pour le lecteur d'opérer un rapprochement entre cette description du psychopathe et la psychologie de l'homme interviewé, qui semble à sa façon lui aussi terrorisé par une relation dénuée d'artifice, le texte de Wallace lui coupe l'herbe sous le pied et laisse le soin au personnage de formuler lui-même ce rapprochement. Il s'agit plus que d'une stratégie didactique qui chercherait à s'assurer que le rapprochement n'échappe pas au lecteur inattentif. En fait, je crois qu'il s'agit plutôt d'insister encore une fois sur l'effectivité du récit de la jeune femme, qui, justement, invite l'homme interviewé à réfléchir à la façon dont il l'a traitée : « Nor is this of course all that substantively different from a man sizing up an attractive girl and approaching her and artfully deploying just the right rhetoric and pushing the right buttons to induce her to come home with him [...] » (Wallace, 1999 : 303)

Le texte poursuit sur cette lancée jusqu'à la toute fin, insistant moins sur le récit de la jeune femme proprement dit que sur les effets qu'il a eus sur l'homme interviewé. Il est d'ailleurs à noter qu'il s'agit dans tout le texte d'un discours rapporté, ce qui renforce l'impression que le récit de la jeune femme a eu un effet remarquable sur l'homme interviewé qui se souvient des moindres détails. Une image en particulier, utilisée par la jeune femme pour décrire le regard du psychopathe lorsque celui-ci la violait, a marqué l'homme, qui insiste en l'évoquant à deux reprises : « His eyes were holes in the world » (Wallace, 1999 : 312) Cette absence, ce retrait du monde qui caractérisent le regard du psychopathe trouve écho chez l'homme interviewé qui, on le comprend, cherchait depuis le début à faire le récit de l'épiphanie qu'il a vécue avec cette jeune femme. Il insiste, à la fin de l'entretien, sur

le vide qu'il juge constitutif de la majorité des relations humaines, en expliquant par exemple comment, lorsqu'une femme avec qui il fait l'amour ferme les yeux au moment de l'orgasme, il interprète ce geste comme un rejet : « [...] you can feel that they've closed their eyes to shut you out, you've become an intruder [...] » (Wallace, 1999 : 315). La rencontre avec la jeune femme, qu'il a séduite grâce à ses talents de manipulateur, aura finalement marqué sa vie comme une rare et insoupçonnable rencontre authentique. Le texte se termine d'ailleurs sur une note ambiguë où il est difficile de déterminer si l'homme est toujours cynique ou s'il a changé d'une façon ou d'une autre. Celui-ci affirme son amour pour la jeune femme, mais insiste aussi sur le fait qu'il sait comment ses propos sont perçus par son interlocuteur. Autrement dit, il protège ses arrières comme au début de l'entretien, même s'il parvient à assumer un acte de foi dont il sait par ailleurs qu'il peut être jugé naïf :

"She had all my attention. I'd fallen in love with her. I believed she could save me. I know how this sounds, trust me. I know your type and I know what you're bound to ask. Ask it now. This is your chance. I felt she could save me I said. Ask me now. Say it. I stand here naked before you. Judge me, you chilly cunt. You dyke, you bitch, cooze, cunt slut, gash. Happy now? All borne out? Be happy. I don't care. I knew she could. I knew I loved. End of story." (Wallace, 1999 : 318)

Nous retrouvons dans ce dernier entretien une forme de synthèse du mouvement dialectique que nous avons identifié, allant de l'autoréflexivité proprement solipsiste du sujet à l'évocation de rencontres intersubjectives et au questionnement de leur possibilité. Cette synthèse repose, comme ailleurs chez Wallace, sur un acte de foi, incarné ici par les derniers mots de l'homme interviewé qui insiste sur la signification que revêt pour lui sa rencontre avec la jeune femme. Dans un contexte discursif où la sincérité est indiscernable de la rhétorique, surtout pour un homme aussi manipulateur, l'authenticité du partage qu'il croit avoir vécu ne peut que reposer sur un acte de foi. Cet acte de foi est d'autant plus important qu'il représente, concrètement, un moment où le sujet renonce à la réflexivité et au doute qui le caractérisent en temps normal.

Ces relations humaines problématiques, toujours précaires, s'accompagnent comme nous l'avons vu d'un métadiscours typique de la métafiction postmoderne. L'un des moments cruciaux d'*Interviews With Hideous Men*, à cet égard, survient dans la nouvelle « Octet », une des métafictions les plus complexes, mais aussi les plus significatives de Wallace. L'analyse

de ce texte est vitale pour saisir comment Wallace parvient à détourner la métafiction afin d'échapper à la circularité discursive qu'il juge caractéristique de ce type d'écriture. Ce texte, en d'autres mots, constitue une tentative métafictionnelle d'établir un contact, aussi paradoxal que cela puisse paraître, entre l'auteur et le lecteur, dédoublant ainsi les représentations intradiégétiques de rencontres humaines authentiques d'une tentative extradiégétique improbable et qui peut sembler vouée à l'échec.

Cette nouvelle, qui adopte la forme d'un questionnaire adressé au lecteur, met en scène une série de situations à double contrainte à partir desquelles le lecteur doit prendre position. Dans ces mises en situation, les personnages sont représentés par des variables (X, Y), ce qui nourrit l'impression que nous avons affaire à la formulation de problèmes d'éthique appliquée. Ces situations en apparence insolubles sont explicitement soumises au jugement du lecteur : cette femme qui renonce à la garde de son enfant parce que son ex-mari la menace de retirer l'immense fortune qu'il compte léguer à celui-ci est-elle une bonne mère? (Wallace, 1999 : 135) Il est important de noter ici qu'il n'y a pas de *bonnes* réponses, la situation étant décrite dans toute son ambiguïté, ce qui appelle plusieurs remarques. Il s'agit pour Wallace d'insister sur la dimension éthique de l'écriture de fiction, en montrant comment l'acte de lecture appelle toujours des jugements de valeur. Lire, en ce sens, est un geste étroitement lié à la notion de jugement éthique. Cependant, il ne s'agit pas de reconduire une conception manichéenne de la morale, ou encore une *logique* de l'éthique où le principe de non-contradiction serait valide. Les situations présentées par Wallace permettent en effet des jugements qui sont non-exclusifs : il est possible de juger qu'il s'agit, ou non, d'une mauvaise mère, selon que l'on juge plus important qu'un enfant vive avec sa mère, quitte à connaître la pauvreté, ou que l'on admire l'abnégation d'une mère qui renonce à la garde de son enfant pour assurer son avenir financier.

Ces questionnaires constituent le premier mécanisme mis en place dans le texte afin de susciter la participation du lecteur, en mettant l'accent sur la complexité des situations humaines et sur la difficulté à poser des jugements éthiques. D'ailleurs, il faut noter que les questions sont de plus en plus longues et retorses, suggérant que la complexité d'une situation est étroitement liée à notre attention aux détails, qui sous la plume de Wallace s'accumulent

en suggérant que la description de la réalité est une entreprise interminable. Les choses se compliquent passablement lorsque la voix narrative commente l'écriture de ces questions et les difficultés qui en découlent. Plus précisément, le texte demande au lecteur de s'identifier à l'auteur réel : « You are, unfortunately, a fiction writer. You are attempting a cycle of very short belletristic pieces, pieces which as it happens are not *contes philosophiques* [...] How exactly the cycle's short pieces are supposed to work is hard to describe. » (Wallace, 1999 : 145) Cette demande adressée au lecteur de se mettre dans la peau de l'auteur est une forme particulière de métalepse. Le procédé est habile, puisqu'il induit, comme le suggère Mary K. Holland dans l'article cité plus tôt, un effet de réel pour le moins surprenant dans le contexte d'une métafiction. La proposition audacieuse de Holland consiste à affirmer que le procédé utilisé par Wallace dans cette nouvelle est paradoxalement réaliste : plutôt que de créer un effet de réel en décrivant un univers de fiction, Wallace insiste sur le caractère écrit de cet univers, en déplaçant toutefois l'attention sur le créateur de cet univers construit, mais aussi sur les visées de ce créateur, de sorte que « the voice responsible for writing that world, the man behind the curtain, seems to be sitting next to us here, in our world. » (Holland, 2013 : 122) La métalepse, envisagée sous cet angle, est effectivement le procédé réflexif le plus approprié au discours que Wallace tient sur la fiction et son rôle dans la réalité. Cependant, il est aussi capital de noter la présence du spectre du postmodernisme, Wallace tenant à mettre en scène ce contre quoi il prétend se battre. En effet, malgré ses critiques répétées de la métafiction, Wallace ne peut s'empêcher de plonger, peut-être plus profondément que jamais avec ce texte, dans ce discours qu'il prétend pourtant rejeter. Les exemples où le discours s'enfonce dans la réflexivité sont longs et forts nombreux, mais un seul passage suffira à montrer la complexité de l'énonciation :

These intranarrative acknowledgments have the additional advantage of slightly diluting the pretentiousness of structuring the little pieces as so-called "Quizzes," but it also has the disadvantage of flirting with metafictional self-reference – viz. The having "This Pop Quiz isn't working" and "Here's another stab at #6" within the text itself – which in the late 1990s, when even Wes Craven is chasing in on metafictional self-reference, might come off lame and tired and facile, and also runs the risk of compromising the queer *urgency* about whatever it is you feel you want the pieces to interrogate in whoever's reading them. This is an urgency that you, the fiction writer, feel very... well, urgently, and want the reader to feel too – which is to say that by no means do you want a reader to come away thinking that the cycle is just a cute formal exercise in interrogative structure and S.O.P. [standard operating procedure] metatext. (Wallace, 1999 : 146)

Nous retrouvons dans ce passage l'essentiel des problèmes exposés dans la nouvelle « Octet ». Le texte atteste du sentiment d'urgence de l'auteur, dont on peut supposer qu'il est lié aux questions posées au lecteur. Il s'agit de s'adresser directement à lui afin de s'assurer qu'il prenne connaissance de ce sentiment d'urgence, sans tomber toutefois dans l'autoréflexivité de la métafiction, jugée facile et convenue. L'une des façons de contourner ce problème consiste à expliquer en long et en large le dilemme au lecteur, ce qui ne suffit toutefois pas à apaiser l'auteur, puisque, bien sûr, ces explications sont métafictionnelles par la force des choses. Il s'agit alors, de façon tout aussi réflexive, d'inviter le lecteur à se mettre à la place de l'auteur, mais aussi de spécifier que l'auteur a sans doute plusieurs points en commun avec lui, qui est fort probablement un Occidental plus ou moins instruit et relativement aisé. La métalepse de l'auteur, ici, participe de l'effet de réel recherché, mais elle permet aussi de provoquer un rapprochement, ou en tout cas un sentiment d'identification chez le lecteur. Dans sa brillante étude de la métalepse, Michèle Bokobza Kahan montre comment ce procédé participe de l'élaboration de l'éthos de l'auteur, posant ainsi de façon directe la question des intentions qui s'expriment dans un texte de fiction (Bokobza Kahan, 2009 : 3-13 [En ligne]). Cette précision sur les liens entre métalepse et intention auctoriale est importante pour mon propos, puisqu'elle permet de cerner la particularité de la métalepse dans « Octet » : elle est précisément l'occasion pour Wallace de spécifier, mais aussi de réaliser ses intentions, c'est-à-dire l'affirmation de l'effectivité de la littérature, sa nature fondamentalement communicationnelle.

Nous faisons face dans ce texte à une situation d'énonciation paradoxale, puisque c'est par les mécanismes typiques de la métafiction que Wallace entend réussir sa *sortie* de la métafiction. La nouvelle « Octet », en elle-même, aboutit à une aporie, puisque l'effectivité de la littérature n'est jamais garantie. Il est possible d'en parler, on peut même la représenter, mais son succès repose sur des critères qui sont hors de la portée du texte lui-même. Tout comme dans les entretiens que nous avons analysés, la rencontre intersubjective, ici entre le lecteur et la vision de l'auteur portée par le texte, repose sur un acte de foi. C'est cette incertitude quant à la réussite du projet de toucher le lecteur qui donne lieu à la vertigineuse réflexivité de la nouvelle. Cette réflexivité ne porte pas sur les mécanismes de la fiction, mais

bien sur ses visées, sur son éventuelle performativité. L'un des écueils que Wallace cherche à éviter, en le mettant en scène, réside ainsi dans l'aspect pragmatique d'un tel métadiscours : en affirmant vouloir être sincère, en insistant sur sa volonté de toucher le lecteur, il court le risque d'être jugé manipulateur. En une longue note de bas de page où est décortiquée la distinction entre sincérité *authentique* et rhétorique de la sincérité, le narrateur conclut que la frontière entre le vrai et le faux est dans ce cas tout simplement indiscernable et qu'il vaudrait sans doute mieux retirer la note de la version finale du texte, puisque ce genre de questionnement ne peut être exposé directement sans avoir l'air manipulateur : « None of that was very clearly put and might well ought to get cut. It may be that none of this real-narrative-honesty-v.-sham-narrative-honesty stuff can even be talked about up front. » (Wallace, 1999 : 147) On retrouve ici la pensée de Wittgenstein évoquée plus tôt, selon laquelle l'authenticité n'est pas quelque chose qu'on démontre, mais quelque chose dont on fait l'expérience.

En lisant « Octet », le lecteur ne peut qu'être frappé par l'aspect contradictoire du texte. En effet, il peut être porté à croire que cette inflation discursive est superflue, et qu'il serait plus simple de s'engager directement dans cette prétendue sincérité valorisée par Wallace. Cette contradiction est pourtant constitutive de la poétique de l'auteur, ce qui fait sa particularité. Celui-ci exprime une horreur sans borne face au solipsisme des êtres prisonniers du discours, tout en affichant une conscience textuelle des plus fines. C'est précisément entre ces deux pôles que se joue la dialectique qui confère au texte wallacien son dynamisme. La solution qui émerge de l'envolée autoréflexive, à savoir l'acte de foi comme sortie de la réflexivité, est rendue possible par ce discours préliminaire. Après avoir franchi la frontière du soupçon, c'est-à-dire lorsqu'on souhaite écrire après avoir lu les postmodernes, aucun retour en arrière n'est possible et le doute devient moins une méthode qu'un environnement, l'air qu'on respire. Irrévocablement prisonnier de la réflexivité langagière, Wallace cherche tout de même à nier l'isolement qu'il serait tentant d'inférer de ce constat en affirmant plutôt la possibilité d'une communication sincère. Cependant, pour affirmer ce parti pris, il lui faut paradoxalement mettre à jour sa conscience des enjeux rhétoriques soulevés. Cette tentation de la sincérité a une histoire, comme le rappelle R. Jay Magill Jr. dans essai intitulé sobrement *Sincerity*. Sans remonter jusqu'à Montaigne ou Machiavel, il est possible de voir

dans le culte romantique de l'expression individuelle, chez Rousseau par exemple, l'origine moderne de la prétention à la sincérité. Ce qui est particulier, dans le cas de Wallace et des contemporains qui partagent ses visées, c'est que la sincérité y est abordée *entre guillemets*, le doute radical de la génération littéraire précédente ayant miné pour de bon la possibilité d'une franchise que ne soit pas sujette à une remise en question :

Postmodernism was the proverbial nail in the coffin of the strong, morally-infused, inwardly-pointed self that had been built up since the sixteenth century, an entity that held to the ideals of personal sincerity and authenticity. Sincerity, no longer credible as a standard of aesthetic criticism, had become "sincerity". (Magill, 2012 : 187)

Mettre sa prétention à la sincérité entre guillemets en la contextualisant, c'est bien ce que fait Wallace dans « Octet ». En cela, on peut dire que la boucle est bouclée, et que la représentation du *self-consciousness* du sujet que nous avons étudiée trouve sa contrepartie dans une écriture, dans une voix auctoriale qui se montre elle aussi prisonnière de cette conscience réflexive. Dès lors, l'appel de l'auteur lancé dans « Octet », qui invite le lecteur à s'identifier à lui, n'est pas si anodin qu'on pourrait le croire. Il y a en effet, de la représentation du sujet à l'éthos qui émerge des œuvres de Wallace, tout particulièrement dans *Brief Interviews With Hideous Men*, une continuité indéniable qui assure la cohérence de l'ensemble du projet. La vulnérabilité du sujet contemporain trouve sa contrepartie dans l'incertitude affichée de l'auteur, qui cherche ainsi à créer une communauté de pensée fondée sur une expérience commune. De la même façon, puisque Wallace prend le parti dans ses fictions de représenter la conscience réflexive dans ses aspects les plus problématiques, notamment en ce qui concerne les relations humaines, il décide d'assumer ouvertement le pari de la sincérité, malgré le risque d'être jugé naïf, ou pire, manipulateur :

The Trick to this solution is that you'd have to be 100% honest. Meaning not just sincere but almost naked. Worse than naked – more like unarmed. Defenseless. "This thing I feel, I can't name it straight out but it seems important, do you feel it too?" – this sort of direct question is not for the squeamish. For one thing, it's perilously close to "Do you like me? Please like me," which you know quite well that 99% of all interhuman manipulation and bullshit gamesmanship that goes on goes on precisely because the idea of saying this sort of thing straight out is regarded as somehow obscene. (Wallace, 1999 : 154)

On retrouve dans un tel passage, attribué à la voix auctoriale *et* au lecteur censé s'y identifier, le même raisonnement que celui effectué par les hommes des entretiens du recueil. En effet, la réflexivité débouche ici aussi sur un acte de foi qui est à la fois un aveu de vulnérabilité et l'expression des limites de la pensée. Cet aveu de simplicité, qui est aussi un désaveu de la littérature conçue comme simple performance langagière, comme échafaudage rhétorique, est bien évidemment paradoxal, puisqu'il n'invalide pas le rapport complexe à la vérité, à l'apparence et aux relations humaines qui a été patiemment élaboré précédemment. C'est, bien au contraire, la représentation des innombrables strates de la pensée qui se prend elle-même comme objet qui rend possible cet aveu qui, sans ce préalable, serait indiscernable de la simple candeur. De plus, en suggérant si fortement la similitude entre l'auteur implicite³⁵ – dont l'image s'élabore grâce à la cohérence de la voix auctoriale au fil du recueil – et ses personnages, Wallace évite de se poser en simple observateur, lucide et imperméable à la réalité qu'il prétend comprendre. Il s'agit plutôt de suggérer, par les divers rapprochements que j'ai soulignés, une communauté de pensée qui est aussi une communauté d'expérience. En effet, l'auteur ne pose pas uniquement un diagnostic, puisque l'écriture présente également les symptômes de ce qu'elle prétend nous révéler, c'est-à-dire ce solipsisme jugé constitutif de l'expérience contemporaine.

3.8 OBLIVION : LE CAUCHEMAR DU SOLIPSISME

Cet idéal d'une communauté humaine, bien qu'il s'agisse d'une communauté fracturée, constituée de sujets isolés, assure à l'œuvre de Wallace une certaine positivité qui vient contrebalancer la noirceur de sa vision du monde contemporain. Cette éthique du souci –

³⁵ La notion d'auteur implicite, développée par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, désigne l'image qu'on peut se faire de l'auteur à la lecture de ses textes. Les sujets traités par Wallace et l'attention qu'il accorde à l'expérience intérieure de ses personnages contribuent grandement à l'élaboration d'un auteur implicite soucieux du sort d'autrui. Booth insiste sur le fait que l'auteur implicite n'a rien à voir avec l'auteur réel : la seule relation possible entre l'auteur et le lecteur concerne ainsi l'auteur implicite qui émerge du texte, et non l'auteur en chair et en os. « Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all of the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what party his creators belongs to in real life, is that which is expressed by the total form. » (Booth, 1983 : 73)

souci d'autrui adressé au lecteur, mais qui s'exprime aussi dans la relation entre la voix auctoriale et les personnages – est précisément ce qui permet à Wallace d'échapper à la tentation du solipsisme, c'est-à-dire d'en arriver à la conclusion que notre rapport au monde est bel et bien solipsiste. Il y a toutefois plusieurs textes dans lesquels il se montre beaucoup plus dubitatif quant à la possibilité d'échanges intersubjectifs et plus globalement quant à l'élaboration d'un sens commun. Le recueil *Oblivion*, publié en 2004, est sans contredit le livre le plus sombre de Wallace, celui où il cède le plus ouvertement à une représentation de l'être solipsiste auquel aucune issue n'est offerte. Une analyse de certains des textes qui le composent permet non pas de conclure à un désaveu des œuvres précédentes, mais plutôt de nuancer l'enthousiasme qu'il a parfois exprimé dans ses entretiens de jeunesse (je pense notamment à l'entretien de 1993 avec Larry McCaffery, qui avec l'essai « E Unibus Pluram » constitue la dyade à laquelle les interprètes de son œuvre puisent constamment) quant aux pouvoirs de la littérature. C'est le cas par exemple de la novella « The Suffering Channel » qui clos le recueil en posant un regard inquiet sur le contexte médiatique post 11 septembre 2001. Malgré le peu d'espoir qui se manifeste dans ce recueil, il est aussi possible de croire qu'il s'agit d'un moment négatif de la dialectique wallacienne entre l'adhésion aux thèses solipsistes et leur rejet, puisque le manuscrit de son roman inachevé *The Pale King* porte les traces d'un (autre) retour de balancier. Nous y reviendrons brièvement en temps et lieu, mais il nous faut d'abord plonger dans les eaux glaciales de « Good Old Neon », une des nouvelles les plus marquantes d'*Oblivion*.

Ce texte a d'abord été publié dans la revue *Conjunctions* en 2001 avant d'être sélectionné parmi les nouvelles récompensées par le *O. Henry Prize Stories* en 2002, puis intégré dans le recueil *Oblivion* en 2004. Ce parcours éditorial, s'il n'est pas un gage de la qualité du texte, témoigne à tout le moins de sa réception critique favorable. Marshall Boswell, qui a décrit ce texte comme étant « the collection's best and most celebrated stand-alone story » (Boswell, 2013 : 155), a bien montré comment Neal, le personnage au cœur du texte, est représentatif d'un discours qui est filé dans l'ensemble du recueil, à savoir que l'être humain est *prisonnier* de sa subjectivité et que cet état le condamne au malheur. Plus encore, il y aurait dans ce recueil l'idée que les différents processus cognitifs qui constituent *l'esprit* contrôleraient le

sujet davantage qu'ils ne l'éclaireraient. Autrement dit, ces personnages ne feraient pas l'expérience de la pensée de façon éclairée, mais la subiraient :

All of these characters are trapped inside their heads as their minds persevere independently, even mechanistically, so much so that the narrator of yet another story, "Another Pioneer," repeatedly refers to brain activity in terms of the programmatic action of "CPUs" and the "Boolean paradigm." (Boswell, 2013 : 153)

Cette représentation du cerveau programmé comme un ordinateur résume bien l'un des grands intérêts de « Good Old Neon », à savoir que Neal est capable d'une forme de dédoublement qui lui permet de décrire, d'analyser et peut-être même de comprendre les processus mentaux qui déterminent son état dépressif, sans toutefois que cela l'aide à y échapper. Autrement dit, il assiste, impuissant, à l'exécution du script de sa psyché, sans pouvoir intervenir. Cette précision est déterminante puisque, si elle trouve dans le texte son expression la plus aboutie, l'idée que la description des symptômes de la dépression n'aide pas à guérir est récurrente dans l'œuvre de Wallace. D'ailleurs, compte tenu de tout ce qui a été dit jusqu'à présent, il faut rapprocher cette idée de l'autoréflexivité de la métafiction, dont le caractère analytique ne change en rien le statut fictionnel ou textuel de l'œuvre. Plus encore, il est possible d'interpréter cette impuissance avouée de Neal comme étant une représentation de l'impossibilité de la littérature d'intervenir concrètement dans l'existence. Il y a en tout cas dans ce texte une distinction très claire qui est établie entre la description et l'action, distinction qui mérite d'être interrogée. Je montrerai maintenant comment deux conceptions du langage, et donc de la littérature, s'affrontent dans le texte : l'une, pessimiste, où la description de la réalité est impuissante devant les faits bruts de l'existence, et l'autre, où l'écrivain s'en remet tragiquement aux pouvoirs incertains, limités de cette même description, jouant ainsi l'acte de foi qui structure le discours sur la littérature dans l'œuvre de Wallace.

Quand bien même un critique littéraire souhaiterait vanter la description empathique de la psyché d'un sujet dépressif qui se trouve dans « Good Old Neon », celui-ci ne pourrait passer outre le fatalisme qui imprègne ce texte, l'aveu d'impuissance qu'il fait devant le suicide inéluctable de Neal. Inéluctable, en effet, puisque nous apprenons dès les premières pages que le personnage s'adresse au lecteur depuis l'au-delà et souhaite partager avec lui les circonstances qui ont mené à son suicide, mais aussi lui décrire en quoi consiste la vie après la mort. L'incipit est tout à fait typique du *self-consciousness* wallacien et on y retrouve tous

les éléments essentiels, notamment cette idée de l'être masqué qui considère l'existence comme une performance, mais également la tristesse qui en est le corollaire. S'il y a un fait particulier à noter, c'est sans doute la radicalisation de cette conception de l'être, qui est affirmée d'un bloc :

My whole life I've been a fraud. I'm not exaggerating. Pretty much all I've ever done all the time is try to create a certain impression of me in other people. Mostly to be liked or admired. It's a little more complicated than that, maybe. But when you come right down to it it's to be liked, loved. Admired, approved of, applauded, whatever. You get the idea. [...] The fear made me work really hard, so I'd always do well and end up getting what I wanted. But then, once I got the best grade or made All City or got Angela Mead to let me put my hand on her breast, I wouldn't feel much of anything except maybe fear that I wouldn't be able to get it again. (Wallace, 2004 : 141)

La situation énonciative complexe de ce discours en rend l'interprétation passablement épineuse. D'abord, il faut garder en tête que cette autocritique est celle d'un mort, qui échappe désormais à cette tentation de la performance qu'il décrit puisqu'il n'appartient plus à la réalité humaine. C'est ce qui permet à Neal de raconter, d'une façon en apparence sincère, son passé de manipulateur. Ce paradoxe du menteur sincère quant à sa nature manipulatrice a d'ailleurs de quoi nous rappeler la rhétorique des hommes de *Brief Interviews*, sauf qu'il est difficile de prêter des intentions malveillantes à Neal, qui s'adresse à nous sous le mode de la confession posthume. Le suicide, plus qu'une thématique, est donc également dans ce texte un dispositif énonciatif tout à fait singulier qui permet à Wallace de mettre en scène une parole qui se prétend désintéressée.

La nouvelle mettant l'accent sur les événements qui ont précédé son suicide, Neal en vient rapidement à la question de l'analyse psychiatrique et plus particulièrement des séances de thérapie auxquelles il s'adonnait hebdomadairement. À ce moment du texte, Neal rappelle que la psychothérapie est une pratique commune de notre époque, et qu'en fait la plupart des gens qui ont les moyens de s'offrir ce type d'aide ont tenté l'expérience. S'il s'agit de sa situation particulière, il prend toutefois le soin de préciser que son témoignage a le potentiel d'intéresser un bon nombre de lecteurs, qui connaissent une expérience similaire. Le plus important est toutefois de noter que d'emblée, l'analyse est décrite comme étant une entreprise vouée à l'échec. Cela ne fonctionne pas, puisque les gens en sortent tout aussi malheureux :

« It didn't really work, although it did make everyone sound more aware of their own problems and added some useful vocabulary and concepts to the way we all had to talk to each other to fit in and sound a certain way. You know what I mean. » (Wallace, 2004 : 142)

Dans ce dernier extrait, Wallace accomplit plusieurs choses importantes qu'il faut analyser avec soin. Premièrement, remarquons comment la dépression est ramenée sur le terrain des problèmes langagiers. Plus précisément, le rapport de la thérapie à la dépression est strictement descriptif, puisqu'il permet au sujet concerné d'acquérir le vocabulaire et les concepts d'usage pour décrire ses états mentaux. Tout ceci, notons-le, entretient une étrange proximité avec la métafiction et l'autoréflexivité qui intéressent Wallace, puisqu'il s'agit bel et bien de donner au sujet les outils qui lui permettraient de décrire son expérience, ce qui fait son être propre. Ce vocabulaire est toutefois interprété par Neal dans une optique qu'il faut qualifier de wittgensteinienne, puisqu'il s'agit d'un jeu de langage au sein d'une communauté bien précise, les termes étant utiles « to fit in and sound a certain way. » Autrement dit, Neal propose que le vocabulaire clinique alimente d'une certaine façon le *self-consciousness* du sujet dépressif, puisqu'il lui donne des outils permettant de construire une représentation de soi plus exacte et plus sophistiquée. Finalement, notons aussi l'adresse finale au lecteur, ce « you know what I mean » qui cherche à l'inclure dans l'expérience particulière qui est décrite, sous-entendant qu'il appartient lui aussi à la communauté évoquée.

Le grand problème exposé par le texte, dès lors, concerne la relation entre la description permise par le langage clinique et le rapport au monde du sujet dépressif. Cette relation est marquée par un décalage, puisque, comme Neal le martèle à plusieurs reprises dans le texte, sa conscience d'être manipulateur, mais aussi du fait que ce soit précisément cette conscience qui le rend triste à en mourir (littéralement!), ne change strictement rien aux faits, car il ne peut s'empêcher d'agir ainsi. Ce dédoublement de Neal s'analysant et de Neal agissant fonctionne dans la nouvelle comme un véritable désaveu des pouvoirs du langage et, par la bande, de la littérature. En effet, Neal peut être décrit comme un être langagier extrêmement doué, dont la maîtrise du langage l'entraîne dans une spirale réflexive qui l'éloigne de ses objectifs plutôt que de l'aider à les atteindre, « the sort of inbent spiral that keeps you from ever getting anywhere. » (Wallace, 2004 : 181)

Cette représentation du langage donne lieu à une série de contradictions et de paradoxes vertigineux qui nécessiteraient à eux seuls une étude détaillée, parmi lesquels figurent les longues descriptions de la façon avec laquelle Neal s'est amusé durant des mois à manipuler son thérapeute, manipulation d'ailleurs permise par sa maîtrise du vocabulaire d'usage de l'analyse psychologique : « When you come right down to it, I was trying to show him that I was at least as smart as he was and that there wasn't much of anything he was going to see about me that I hadn't already seen and figured out. And yet I wanted help and really was there to try to get help. » (Wallace, 2004 : 143) Plus loin dans l'exposé de sa dérive mentale, Neal nous apprend qu'il a finalement révélé à son thérapeute qu'il a cherché à le manipuler afin de démontrer que malgré toute sa bonne volonté, ce dernier ne pouvait rien pour l'aider puisqu'il était un manipulateur irrécupérable. Cet aveu nous ramène au paradoxe évoqué plus tôt, celui du menteur sincère. À ce stade de la nouvelle, Neal fait preuve de l'étendue de ses capacités d'analyse en expliquant que, suite à ses aveux, il savait que le thérapeute allait lui poser une question qu'il jugerait pleine de sagacité, mais qui serait en fait convenue, planifiée, attendue par Neal, c'est-à-dire : comment a-t-il fait pour passer aux aveux comme il vient tout juste de le faire s'il est un être fondamentalement manipulateur? Par la suite, en un tour d'écrou supplémentaire, Neal explique comment cette question du thérapeute a achevé de détruire ses illusions quant à la possibilité de changer et d'être honnête, puisqu'il s'agissait d'un autre exemple de ses qualités de manipulateur. Ce constat le laisse désespéré, car une fois le diagnostic posé selon lequel il est irrémédiablement manipulateur, rien n'empêche la spirale réflexive de poursuivre ses circonvolutions autour du vide qui le constitue :

The fraudulence paradox was that the more time and effort you put into trying to appear impressive or attractive to other people, the less impressive or attractive you felt inside – you were a fraud. And the more of a fraud you felt like, the harder you tried to convey an impressive or likable image of yourself so that other people wouldn't find out what a hollow, fraudulent person you really were. Logically, you would think that the moment a supposedly intelligent nineteen-year-old became aware of this paradox, he'd stop being a fraud and just settle for being himself (whatever that was) because he'd figured out that being a fraud was a vicious infinite regress that ultimately resulted in being frightened, lonely, alienated, etc. But here was the other, higher-order paradox, which didn't even have a form or name – I didn't, I couldn't. (Wallace, 2004 : 147)

Remarquons premièrement que ce dernier passage trouve sa chute dans un au-delà des mots, ce paradoxe sans nom ni forme qu'est l'incapacité de Neal à agir contre sa propension à

la manipulation. Le langage, le diagnostic permis par la description langagière d'un état mental, n'a ici aucun pouvoir d'action concret sur la réalité de Neal. Il s'agit bel et bien dans « Good Old Neon » de la représentation d'une autoréflexivité qui tourne à vide, ce qui invite à mettre en parallèle cette tragédie du sujet incapable de relation interpersonnelle avec l'autoréflexivité de la métafiction. Il y a dans ce texte un étrange renversement de perspective. Alors que l'autoréflexivité de la métafiction est souvent décrite comme étant un moyen de révéler le caractère mensonger de l'illusion référentielle où l'on demande au lecteur, selon le mot célèbre de Coleridge, de suspendre son incrédulité, Wallace suggère que cette conscience réflexive est un mensonge de plus, en ce sens qu'elle tient elle aussi le sujet éloigné de la réalité. Si le langage est un code possédant ses conventions de représentation, ses présupposés, il en va de même pour l'existence, elle aussi ensevelie sous les apparences et la rhétorique. D'ailleurs, Neal utilise la métaphore barthienne de la salle aux miroirs pour décrire son travail dans une agence de publicité, ce qui doit nous mettre la puce à l'oreille en ce qui concerne l'analogie proposée par Wallace : « The whole agency was one big ballet of fraudulence and of manipulating people's images of your ability to manipulate images, a virtual hall of mirrors. And I was good at it, remember, I thrived there. » (Wallace, 2004 : 162) Du solipsisme de la métafiction au solipsisme du sujet contemporain, il n'y a qu'un pas à faire, et Wallace le franchit de façon explicite.

Ce qui relie dans « Good Old Neon » le texte et l'expérience du sujet, c'est le manque constitutif de notre rapport nécessairement linguistique à la réalité. Depuis l'au-delà, où il échappe à la linéarité du temps d'une façon qui ne peut que rappeler les Tralfamadoriens du roman *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut (1969), Neal est en mesure d'affirmer l'insuffisance du langage à décrire la réalité intérieure de l'humain : « What goes inside is just too fast and huge and all interconnected for words to do more than barely sketch the outlines of at most one tiny little part of it at any given instant. » (Wallace, 2004 : 151) Le malentendu autour du langage n'est donc pas uniquement causé par l'usage rhétorique qu'on en fait, mais aussi par une pauvreté constitutive des mots, qui ne font qu'effleurer la complexité de notre rapport au monde. Dans cette optique, le solipsisme du sujet n'est plus causé uniquement par l'usage qu'on fait des mots, comme c'est le cas dans d'autres textes de Wallace, mais par leur

nature même, qui ne permet tout au plus que de saisir des bribes d'existence et d'esquisser la surface d'un rapport au monde autrement plus profond.

Cette explication a toutefois quelque chose d'insuffisant puisqu'en dernière analyse, il émerge de la lecture de ce texte une forte impression de compréhension de la situation de Neal, comme si son dévoilement par le langage de certains paradoxes langagiers lui permettait de transcender les impossibilités qui l'ont poussé au suicide. Cet effet de lecture est accentué par la chute de la nouvelle qui propose un télescope narratif où il nous est révélé qu'un certain David Wallace écrit ce texte en hommage à un ancien camarade de classe dont il a appris le décès en 1991³⁶. Ce changement narratif brusque jette évidemment un éclairage particulièrement troublant sur l'ensemble du texte, puisqu'il vient invalider, ou en tout cas mettre à l'épreuve les théories du langage exposées par Neal. Nous nous retrouvons en fait devant un paradoxe qui demande de la part du lecteur qu'il prenne position. S'il admet que David Wallace ait réussi à décrire de façon satisfaisante l'expérience de Neal en projetant ce qu'a pu être son existence avant son suicide, alors les thèses solipsistes qui ont mené Neal à se suicider sont invalidées par un acte d'empathie littéraire. Au contraire, s'il adhère aux théories exposées par Neal tout en sachant qu'elles sont imaginées par David Wallace, alors il se retrouve dans une impasse, puisque son attribution du discours à Neal, le fait qu'il ait été dupé par le geste d'empathie de David Wallace invalide lesdites théories. Dans les deux cas, un questionnement s'impose : pourquoi Wallace met-il en scène, par le langage, l'impuissance du langage?

Il y a dans « Good Old Neon » l'orchestration d'un combat de titans entre deux conceptions du langage. La complexité énonciative de la nouvelle rend son analyse malaisée puisque c'est bel et bien un acte d'autonégation qui lui donne naissance. Je suis d'avis qu'il est inutile de chercher à déterminer un point de vue *gagnant*, puisqu'au fond, c'est évidemment la littérature qui triomphe alors même que Wallace insiste pour mettre en scène la tragédie de son échec. J'ai écrit plus tôt que la tonalité des textes du recueil *Oblivion* est plus

³⁶ C'est d'ailleurs à ce moment du texte qu'est résolue l'énigme de son titre, *Neon* renvoyant dans les souvenirs du David Wallace intradiégétique à l'aura de popularité que dégageait Neal à l'école (Wallace, 2004 : 180)

désenchantée que jamais chez Wallace. Cela me semble toujours vrai, mais l'analyse de « Good Old Neon » permet d'y dénicher le même mouvement dialectique auquel Wallace nous a habitués entre l'affirmation du pouvoir des mots et l'exploration des pièges qu'ils nous tendent.

L'analyse chronologique des textes de fiction de Wallace offre cet avantage de mettre en lumière la cohérence de son projet d'écrivain, ses préoccupations étant les mêmes du début à la fin. La progression qu'on y constate peut être décrite en terme de radicalisation. Le doute face au pouvoir des mots, dans les textes d'*Oblivion*, atteint un degré d'intensité inégalé jusqu'alors, mais ce doute s'accompagne paradoxalement d'une affirmation encore plus vigoureuse de la puissance de la littérature. Tout se passe donc comme si Wallace souhaitait dans ses textes mettre en péril de façon toujours plus radicale ce en quoi il croit plus que tout, c'est-à-dire la communication littéraire :

[...] David Wallace also fully aware that the cliché that you can't ever truly know what's going on inside somebody else is hoary and insipid and yet at the same time trying very consciously to prohibit that awareness from mocking the attempt or sending the whole line of thought into the sort of inbent spiral that keeps you from ever getting anywhere (considerable time having passed since 1981, of course, and David Wallace having emerged from years of literally indescribable war against himself with quite a bit more firepower than he'd had at Aurora West), the realer, more enduring and sentimental part of him commanding that other part to be silent as if looking it levelly in the eye and saying, almost aloud, "Not another word." (Wallace, 2004 : 181)

« Good Old Neon » brille dans l'œuvre de Wallace comme le plus pur oxymore, par lequel la littérature triomphe de sa propre réflexivité en une finale où, cela est révélateur, c'est encore un acte de foi qui met fin au doute inhérent à la réflexivité langagière. Un autre texte important d'*Oblivion*, « The Suffering Channel », offre une perspective tout à fait différente sur cette effectivité de la littérature. Il s'agit, dans cette novella d'une centaine de pages qui clôt le recueil, de contextualiser l'expression littéraire dans l'espace médiatique contemporain, où l'image occupe une place prépondérante. Wallace, en mettant en scène le contexte médiatique post-11 septembre 2001, insiste sur l'influence décisive que les médiums d'expression ont sur notre expérience du monde, y trouvant une occasion de faire valoir l'expression littéraire pour ses qualités intrinsèques, parmi lesquelles figurent une lenteur réflexive et une forme d'obliquité discursive qu'il oppose à l'instantanéité de la culture

écranique. Ce texte, en apparence fort éloigné de « Good Old Neon », vient préciser le sens qu'il faut donner à la valorisation de la littérature chez Wallace. En effet, il ne s'agit pas pour lui de valoriser l'écriture dans l'absolu, mais bien au contraire d'en vanter l'importance pour notre époque. Dès ses débuts d'écrivain, Wallace a insisté pour qu'on pense la littérature dans son contexte médiatique, où la télévision exerce une forme d'hégémonie discursive qu'il s'agirait de contrebalancer avec d'autres types de discours. C'est que Wallace a toujours eu la conviction, sans doute héritée de Marshall McLuhan, mais aussi de Neil Postman, qu'un médium d'expression pétrit les énoncés dont il est le véhicule et circonscrit ce qu'il est possible d'exprimer ou de ne pas exprimer. Lors des attentats du 11 septembre 2001, nous avons tous eu l'occasion de constater le caractère médusant des images télévisuelles qui ont accompagné l'événement. Il s'agit, dans « The Suffering Channel », de vérifier si l'écriture en tant que médium d'expression permet de saisir autrement cet événement historique qui a marqué l'imaginaire par son caractère spectaculaire. Si la contextualisation médiatique de l'écriture de fiction était centrale dans *Infinite Jest*, il semble que Wallace ait vu dans les événements du 11 septembre 2001 l'occasion de poser une nouvelle fois la question des pouvoirs de la littérature, d'autant plus que les images ont été et demeurent la matière première de notre rapport à l'événement.

David Foster Wallace a écrit deux textes sur le 11 septembre 2001. Le premier, « The View From Mrs. Thompson's », paru le 25 octobre 2001 dans le magazine *Rolling Stone* (repris par la suite dans le recueil *Consider the Lobster* en 2005), est un compte-rendu très personnel des attentats dans lequel l'auteur relate comment il a visionné, impuissant, les images télévisuelles dans le salon de Mrs. Thompson, une femme faisant partie de sa congrégation religieuse, à Bloomington, en Illinois. Ce court essai, on le verra, est important pour l'étude de la fictionnalisation du 11 septembre chez Wallace, puisque ce dernier y jetait déjà, à peine un mois après les événements, les bases d'une réflexion sur la médiatisation de ce qu'il désigne, en une expression qui ne peut que rappeler les dernières paroles du colonel Kurtz joué par Marlon Brando dans *Apocalypse Now* (1979) : « The Horror³⁷. » Trois ans

³⁷ À cet égard, notons que Wallace réactualise ici un intertexte qui a été déterminant pour les fictions de la guerre de Viêt Nam, soit le roman de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899). Sans chercher à interpréter dans le détail cette référence à peine voilée au film de Francis Ford Coppola,

après la publication de cet essai, Wallace a récidivé, en signant cette fois l'un des textes les plus énigmatiques de son œuvre, « *The Suffering Channel* ». Cette novella se distingue de la plupart des fictions du 11 septembre 2001³⁸ en ce que les attentats, plutôt que d'y être représentés, jouent le rôle d'un horizon qui ne sera jamais atteint par le récit et qui, par la force des choses, jette un ombrage tragique sur l'ensemble du texte. Cette perspective de la tragédie à venir nous invite tout naturellement à interpréter le récit dans une logique causale et donne ainsi au lecteur l'occasion de faire l'expérience, au fil de la lecture, des limites de l'interprétation, l'Horreur étant si grande que le simple fait d'essayer de la circonscrire par l'intellect a quelque chose de présomptueux. Nous avons ainsi affaire à un important déplacement de perspective entre les deux textes : alors que « *The View From Mrs. Thompson* » offrait un témoignage, non pas des événements, mais bien de l'expérience télévisuelle des événements, « *The Suffering Channel* » met en scène le monde des médias new-yorkais tout juste avant les attentats, lors de l'été 2001, et refuse fermement de représenter le moment fatidique où les tours se sont écroulées.

Alors qu'il serait tentant d'arguer que la posture adoptée par Wallace dans ce texte s'apparente au constat d'une certaine indicibilité de la catastrophe, d'une parole du trauma encore balbutiante, il est plus juste d'y voir une tentative de mise à distance de l'expérience télévisuelle que la plupart d'entre nous ont vécue le 11 septembre 2001. Ce rapport télévisuel fondamentalement répétitif qui méduse le téléspectateur et qui l'empêche ainsi de penser l'Horreur dans toute sa complexité peut, propose Wallace, trouver sa contrepartie dans la discrétion de l'écriture, dans la possibilité que l'expression écrite offre de tergiverser, d'allusion en allusion, et d'ainsi éviter l'éblouissement d'une exposition directe. Il y aurait donc dans la démarche de Wallace une certaine pudeur qui doit être pensée comme une entreprise de résistance face à l'hégémonie contemporaine de l'image, que nous expérimentons tous sans toutefois parvenir à en dégager la signification : « *Americans*

notons que le terme choisi par Wallace inscrit les attentats du 11 septembre 2001 en continuité avec l'un des moments les plus traumatiques de l'histoire récente des États-Unis.

³⁸ Pour saisir à quel point le 11 septembre 2001 a marqué la littérature des dernières années, on consultera le site du *Lower Manhattan Project*, un projet fondé par Bertrand Gervais en 2007 entièrement consacré à la fictionnalisation du 11 septembre 2001. En ligne : <http://lmp.uqam.ca/> (consulté le 3 mars 2014)

seemed no longer united so much by common beliefs as by common images : what binds us became what we stand witness to. » (Wallace, 1997 : 42)

Ce qui est le plus frappant à la lecture de « The View From Mrs. Thompson », c'est peut-être la façon avec laquelle les attentats du 11 septembre 2001 sont venus ébranler le rapport critique que Wallace entretenait avec la culture télévisuelle américaine depuis près d'une décennie. Comme nous l'avons vu précédemment, Wallace s'attardait dans « E Unibus Pluram » (1993) à la logique de la distanciation – la logique ironique – qui prévaut selon lui à la télévision. La télévision exercerait sur la vision du monde des téléspectateurs américains une fonction d'autorité : « the real authority on a world we now view as constructed and not depicted becomes the medium that constructs our world-view » (E Unibus Pluram : 62). Cette autorité exercée par la télévision sur notre vision du monde aurait pour conséquence, proposait Wallace, d'encourager l'éthos détaché qui est le propre du petit écran. À cet égard, « The View From Mrs. Thompson » doit être considéré comme une réflexion sur le démenti que la réalité la plus crue a infligé à la théorie de Wallace, l'Horreur représentant ce point de rupture où la distanciation induite par l'écran – qui précisément, devrait faire *écran* – s'annule dans la projection d'images trop réelles pour être télévisuelles au sens où il l'entend.

Le texte débute par la mention d'une discussion que Wallace a surprise dans la file d'attente de la station-service près de chez lui, le lendemain des attentats, durant laquelle une femme relate comment ses fils ont perçu les événements : « "With my boys they thought it was all some movie like that *Independence Day*, till then they started to notice how it was the same movie on all channels." (The lady didn't say how old her boys were.) » (Wallace, 2005 : 129) Évidemment, Wallace évoque ici une comparaison qui est rapidement devenue un poncif dans la réflexion collective sur le 11 septembre 2001, cette impression dérangeante de déjà-vu que plusieurs ont ressentie en visionnant en direct les images des attentats³⁹. Cependant, et c'est là que le texte de Wallace devient véritablement intéressant, cet air de

³⁹ Richard Gray, dans son ouvrage *After the Fall. American Literature Since 9/11*, donne quelques exemples de la réaction de réalisateurs : « Watching the events of September 11 unfold on television, one viewer, the screenwriter Lawrence Wright, apparently declared, "this looks like a movie—my movie". The director of action film *Die Hard*, Steve de Souza, said something similar: "the image of the terrorist attacks looked like a movie poster, like one of my movie posters". » (2011 : 9)

famille avec les films catastrophes est démenti par la description minutieuse qui est faite des images aperçues sur la télévision de Mrs. Thompson :

I remember when I came in everybody was staring transfixed at one of the very few pieces of video CBS never reran, which was a distant wide-angle shot of the North Tower and its top floors' exposed steel lattice in flames, and of dots detaching from the building and moving through smoke down the screen, which then a sudden jerky tightening of the shot revealed to be actual people in coats and ties and skirts with their shoes falling off as they fell, some hanging onto ledges or girders and then letting go, upside-down or wriggling as they fell and one couple almost seeming (unverifiable) to be hugging each other as they fell those several stories and shrank back to dots as the camera then all of a sudden pulled back to the long view – I have no idea how long the clip took – after which Dan Rather's mouth seemed to move for a second before any sound emerged, and everyone in the room sat back and looked at one another with expressions that seemed somehow both childlike and terribly old. I think one or two people made some sort of sound. I'm not sure what else to say. It seems grotesque to talk about being traumatized by a piece of video when the people in the video were dying. (Wallace, 2005 : 136)

En lisant attentivement ce passage, on remarque que Wallace cherche à montrer comment la logique de la distanciation propre à la télé a défailli lors des attentats du 11 septembre 2001, celle-ci ayant soudainement laissé place à une réalité que l'on ne pouvait éprouver qu'avec un sentiment de proximité *immédiate*. Précisément parce que cette réalité crue résiste à la *médiation*, Wallace souligne comment, par exemple, le mouvement de caméra saccadé trahit la stupeur du caméraman, ou encore comment l'animateur du bulletin de nouvelles de CBS Dan Rather se retrouve soudainement muet devant la caméra, incapable d'interpréter sur le vif les images dont la force rend tout commentaire dérisoire. Plus encore, la diffusion en direct des images des *jumpers*, ces gens qui sautent des tours pour éviter les flammes, ramène le spectateur à sa situation de spectateur et le confronte à l'écart fondamental entre *voir* l'événement et *vivre* l'événement.

Si Wallace insiste sur ce point de rupture où l'événement résiste à la logique de la distanciation télévisuelle, c'est qu'il est bien conscient de la tentation, pour lui typiquement postmoderne, de remarquer avec cynisme que ces images provoquent un sentiment de déjà-vu. En fait, ce qui transparaît dans la réflexion de Wallace, ce n'est pas seulement la critique du cynisme qui consiste à comparer des incomparables en une attitude blasée qui serait revenue de tout, mais aussi, et peut-être surtout une forme d'autocritique. Car bien que

Wallace soit originaire de Bloomington, cette ville qu'il représente comme étant un îlot pastoral où la stabilité et l'authenticité sont encore possibles⁴⁰, il se montre aussi conscient qu'il n'appartient pas à ce monde, notamment parce que contrairement aux dames avec qui il se trouve, il se sent bien malgré lui happé par les réminiscences d'*Air Force One* et de la série des *Die Hard*. Ce que Wallace affirme ainsi, c'est à la fois la différence radicale des images télévisées le 11 septembre 2001 et son incapacité à penser ces images en dehors du cadre autoritaire de la culture télévisuelle :

What these Bloomington ladies are, or start to seem to me, is innocent. There is what would strike many Americans as a marked, startling lack of cynicism in the room. [...] None of the ladies seem to notice the president's odd little lightless eyes appear to get closer and closer together throughout his taped address, nor that some of his lines sound almost plagiaristically identical to those uttered by Bruce Willis (as a right-wing wacko, recall) in *The Siege* a couple years back. Nor that at least some of the sheer weirdness of watching the Horror unfold has been how closely various shots and scenes have mirrored the plots of everything from *Die Hard I-III* to *Air Force One*. Nobody's near hip enough to lodge the sick and obvious po-mo complaint: *We've Seen This Before*. (Wallace, 2005 : 139-140)

Ce passage est important pour saisir la réflexion que Wallace proposera des années plus tard lorsqu'il écrira à nouveau à propos des attentats du 11 septembre 2001 dans sa novella « *The Suffering Channel*. » En effet, pour Wallace, la question du sens à donner à l'événement traumatique s'accompagne d'une réflexion sur notre rapport à la culture de l'écran. Que signifie le fait que plusieurs d'entre nous aient eu le réflexe d'assimiler la véritable catastrophe à des films hollywoodiens? Pourquoi, malgré la brèche apparente, ce saut qualitatif de l'image télévisuelle, le téléspectateur n'arrive-t-il pas à penser la catastrophe autrement qu'en la rapatriant dans une logique du pastiche? *We've seen this before*. Bien que cette association mentale soit en elle-même inoffensive, Wallace soupçonne qu'il existe un lien obscur entre l'Horreur et la culture postmoderne américaine. Ultimement, l'apologie que Wallace fait du sérieux des dames de Bloomington, de leur capacité à appréhender l'événement sans sombrer dans le cynisme, laisse aussi transparaître un constat d'impuissance : les images des tours qui tombent, aussi saisissantes soient-elles, empêchent la saisie du réel parce qu'il est pratiquement impossible de dégraisser ces images de leur

⁴⁰ À propos de ce rapport ambigu à la pastorale américaine dans cet essai, on lira avec intérêt Zuzanna Ladyga (2011), « *Simulating the Pastoral in David Foster Wallace's "The View From Mrs. Thompson's"* ».

caractère spectaculaire. La télévision, en tant que véhicule par excellence de la vision du monde appréhendé comme spectacle où tout est potentiellement divertissant, entrave notre appréhension de l'événement parce qu'elle est accompagnée d'un horizon d'attente particulier qui entraîne une spectature spécifique. Écrire à propos du 11 septembre 2001 passe ainsi, pour Wallace, par l'oblitération des images spectaculaires de l'Horreur.

« The Suffering Channel » est sans doute l'un des textes les plus énigmatiques de Wallace. C'est d'ailleurs ce caractère ouvertement cryptique qui en rend la lecture si stimulante. En fait, ce récit est une forme d'analepse dont le 11 septembre serait le point nodal, car nous lisons bel et bien ce texte *à partir* du 11 septembre. Très tôt, nous apprenons que les bureaux du magazine *Style* où travaillent les personnages sont situés dans le World Trade Center et que plusieurs membres de l'équipe périront lors de la tragédie (Wallace, 2004 : 245) Il s'agit ainsi moins de déterminer si les événements du récit sont liés aux attentats que de déceler la nature de ces liens, aussi ténus soient-ils. Dans le contexte interprétatif de cette nouvelle publiée à peine trois ans après les attentats, le lecteur ne peut faire autrement que de chercher à comprendre le récit à la lumière de ceux-ci. Une simple allusion au 11 septembre 2001 oriente sérieusement la lecture que nous pouvons faire du texte.

Le texte met en scène Skip Atwater, un journaliste qui travaille pour le magazine new-yorkais *Style*. Atwater est chroniqueur pour la section « What in the World⁴¹ » consacrée aux faits divers susceptibles de piquer la curiosité du lectorat. Le récit s'ouvre sur une discussion entre Skip et sa conseillère Laurel Manderly, alors que ce dernier lui fait part d'une découverte récente : un dénommé Brint Moltke a la mystérieuse capacité de déféquer des œuvres d'art, par exemple une réplique parfaite de *Formes uniques de continuité dans l'espace* du sculpteur futuriste Umberto Boccioni, ou encore la tête du Dieu Égyptien Anubis

⁴¹ Il faut noter ici que le titre anglais joue sur l'ambiguïté des termes. Le titre de la chronique « What in the World » peut être interprété littéralement (que se passe-t-il dans le monde?) ou encore à partir de la locution figée (What in the world are you doing that for?), signifiant cette fois la surprise face à une situation jugée ridicule. Les chroniques de la section « What in the World » jouent évidemment sur ces deux plans à la fois. De plus, il faut noter l'allusion au nom du restaurant de luxe en haut de la tour nord du World Trade Center, Window on the World.

(Wallace, 2004 : 319)⁴². Durant une bonne partie du texte, Skip cherche à convaincre ses collègues que le cas de Brint Moltke mérite qu'on lui consacre un article dans la section « What in the World. » Il s'ensuit une série de scènes cocasses où on lui adresse diverses objections, la première ouvrant d'ailleurs le récit : « "But they're shit." » (Wallace, 2004 : 238) En fait, cette partie de la novella déploie une première logique médiatique propre à la culture du divertissement que Wallace cherche à mettre en parallèle avec son expérience télévisuelle du 11 septembre 2001. Bien que les œuvres de Brint Moltke soient, aux dires de ceux qui ont pu les observer, tout simplement saisissantes, le premier souci de l'équipe de production demeure de trouver une façon de présenter le cas Moltke de sorte que les lecteurs soient accrochés, sans toutefois porter atteinte au bon goût. Indépendamment du sujet traité, il s'agit pour l'équipe de *Style* de trouver le bon UBA (l'acronyme utilisé par les journalistes pour *upbeat angle*; Wallace, 2004 : 245). Cette idée est évidemment à mettre en parallèle avec le fait que dans certaines situations, comme ce fut le cas lors de la télédiffusion des attentats du 11 septembre 2001, il n'y a tout simplement pas d'*upbeat angle* envisageable.

Ce qui devient peu à peu évident au fil du texte, toutefois, c'est qu'il n'existe probablement pas de bon angle d'approche pour aborder un cas aussi déconcertant que celui des œuvres de Brint Moltke. C'est donc en quelque sorte à une démonstration par l'absurde que Wallace s'adonne avec cette histoire d'un artiste qui défèque des œuvres d'art. Les médias, tels qu'il les représente, n'ont strictement rien à faire d'une œuvre géniale, si cette œuvre géniale est susceptible de déplaire au public qui y verrait une faute de goût. S'il n'y a pas de bon angle d'approche pour aborder une réalité, il est préférable de la passer sous silence. On peut donc déduire que la logique médiatique, en créant un certain horizon d'attente auprès des téléspectateurs, a fait en sorte que la télévision est devenue peu à peu inapte à la diffusion d'image en dehors de la rhétorique spectaculaire qu'elle privilégie. D'où le malaise, ce sentiment d'étrangeté exprimé par Wallace après avoir été le spectateur d'images qui, aussi spectaculaires soient-elles, ne peuvent appartenir à la logique du spectacle.

⁴² Wallace fait vraisemblablement allusion à l'artiste allemand Sigmar Polke (1941-2010), connu pour ses expérimentations avec divers matériaux hors du commun.

Wallace cherche ainsi à montrer comment la logique médiatique tend à retourner la réalité comme un gant. Si l'intuition la plus banale veut que le spectacle fasse partie de la réalité, l'épreuve du réel vient la contredire en affirmant que le réel est désormais subsumé par la catégorie du spectacle. À cet égard, le choix de Wallace d'insister à ce point sur la merde dans cette novella n'est pas anodin. Une deuxième histoire se développe en parallèle de celle de Brint Moltke. On apprend que Skip Atwater a déjà écrit un article dans *Style* à propos de R. Vaughn Corliss, le fondateur des productions *O Verily*. Les productions *O Verily* incarnent l'aboutissement de la logique du spectacle, celles-ci étant par exemple connues pour avoir lancé en 1999 une chaîne télévisuelle consacrée entièrement à la diffusion de publicités authentiques, entrecoupées de fausses publicités qui, étant de purs objets de contemplation dénués de toute fonction, n'auraient d'autre valeur qu'esthétique. On apprend par la suite que R. Vaughn Corliss lancera le 4 juillet 2001 une toute nouvelle chaîne intitulée *The Suffering Channel* qui diffusera en boucle, sans annonces publicitaires, des images de la souffrance de l'humanité. Le projet pilote est décrit comme suit :

At first it's just montages of well known photos involving anguish or pain: a caved in Jackie next to LBJ as he's sworn in on the plane, that agonized Viet-cong with the pistol to his head, the naked kids running from napalm. There's something about seeing them one right after another. A woman trying to bathe her thalidomide baby, faces through the wire at Belsen, Oswald crumpled around Ruby's fist, a noosed man as the mob begins to hoist, Brazilians on the ledge of a burning highrise. A loop of 1,200 of these, four seconds per, running 5:00 PM-1:00 AM EST; no sound; no evident ads. (Wallace, 2004 : 288-289)

Ces images de souffrance, présentées les unes après les autres en une boucle que rien n'arrête, rappellent évidemment au lecteur les images des attaques du 11 septembre 2001. Et pourtant, dans la logique du récit, il s'agit bel et bien d'une entreprise cynique de mise en marché et de spectacularisation de la souffrance. Évidemment, Wallace n'est pas le premier à avoir envisagé une telle possibilité, le *Suffering Channel* reprenant intégralement les prémisses du film *Videodrome* réalisé en 1983 par David Cronenberg⁴³. En fait, ce que *The Suffering Channel* laisse entrevoir, c'est la possibilité d'une humanité entièrement livrée à ses pulsions scopiques et libérée du poids de cette conscience qui lui rappellerait, lors du visionnement d'images dignes d'un *snuff movie*, que des êtres véritables souffrent derrière la

⁴³ On notera au passage que la filiation semble assumée par Wallace, dont le titre du recueil rappelle immanquablement le Dr. O'Blivion, le créateur de la chaîne télévisuelle *Videodrome* diffusant des images d'une violence inouïe.

surface écranique. Si la devise des productions *O'Verily* veut que la conscience soit le cauchemar dans la nature, il faut comprendre que leur but, *en vérité*, est de favoriser un rapport aux images libéré de toute conscience afin de vivre une expérience fantasmatique de l'image où celle-ci, décontextualisée, n'entretient aucun lien avec la réalité et peut être consommée sans remords.

Bien que *The Suffering Channel* appartienne à un imaginaire médiatique cauchemardesque, il est étonnant de remarquer à quel point celui-ci n'est pas complètement étranger aux pratiques télévisuelles contemporaines. Wallace, en grossissant les traits d'une réalité autrement plus subtile, laisse le lecteur soupeser l'idée selon laquelle la télévision aurait cette capacité étrange de faire de la souffrance un spectacle, avec toutes les tensions et contradictions que cela implique. Cette souffrance spectacularisée est à mettre en parallèle avec l'œuvre de Brint Moltke, puisqu'il faut se rendre à l'évidence que si son œuvre est littéralement faite de merde et n'intéresse ainsi que peu de gens, la véritable merde, dans ce récit, est à situer dans la transgression immorale des images de souffrance proposées par les productions O Verily.

Les productions O Verily, comme leur nom l'indique, incarnent une mascarade cynique où le spectacle est déguisé en entreprise de dévoilement de la vérité. Nous connaissons bien cette apparente absence de filtre, cette façon qu'a la télévision d'aguicher le voyeurisme des spectateurs en présentant des situations privées, comme c'est le cas avec la télé réalité. À ce propos, R. Vaughn Corliss, le créateur de *The Suffering Channel*, s'interroge sur l'aboutissement de cette nouvelle logique télévisuelle :

Corliss could see that the logic of such programming was airtight and led inexorably to the ultimate exposures : celebrity major surgical procedures, celebrity death, celebrity autopsy. It only seemed absurd from outside the logic. How far along the final arc would Slo Mo High Def Full Sound Celebrity Defecation be? How soon before the idea ceased being too loony to mention aloud, to float as a balloon before the laughing heads of Development and Legal? Not yet, but not never. (Wallace, 2004 : 296)

Encore une fois, et de façon qu'il faut qualifier d'allégorique, Wallace propose que la merde, dans son récit, n'est pas à trouver dans les œuvres de Brint Moltke, mais bien dans une certaine pratique médiatique qui vend la merde à prix d'or. C'est ce que nous confirme le

dénouement du récit, où l'on apprend que l'œuvre de Brint Moltke ne fera pas l'objet d'une chronique dans « What in the World », mais plutôt d'une télé réalité, à cause de l'impossibilité d'en faire une histoire attrayante aux yeux du lectorat. En fait, l'intérêt pour Brint Moltke dérive peu à peu vers son enfance difficile et le caractère pour lui traumatique de la production de ses œuvres. *The Suffering Channel*, dont le lancement est prévu lors du jour de l'Indépendance⁴⁴, récupère ainsi le cas de Brint Moltke pour en faire un tableau vivant : il sera filmé, lors du lancement de la chaîne, en pleine production de ses œuvres, tandis que son passé tourmenté sera révélé, en une approche des plus sensationnalistes, lors d'une entrevue accordée par sa femme (Wallace, 2004 : 328). Ce qu'il faut comprendre avec ce revirement de situation, c'est que le média agit de façon tangible sur la nature du message véhiculé. Alors qu'il n'y a peut-être au fond rien d'intéressant à écrire, dans le cadre culturel dépeint par Wallace, à propos des œuvres de Brint Moltke, la transposition de son histoire dans un cadre télévisuel qui revendique la projection de la réalité nue permet de révéler ce qui constitue le véritable intérêt de son histoire : à savoir l'image improbable et spectaculaire de déchets humains miraculeusement transmués en chefs-d'œuvre. Ce qui importe, ce n'est pas l'objet en lui-même, mais bel et bien le fait qu'il soit livré à la pulsion scopique des téléspectateurs, en une mise en scène qui vise à faire *plus vrai* que la télé réalité. Ce que le projet de *The Suffering Channel* laisse entrevoir, c'est donc aussi que la diffusion des attentats du 11 septembre 2001, appréhendée dans la perspective cynique qui est celle de Corliss, constitue l'aboutissement de la logique inébranlable qu'il envisage et qui veut que tout soit matière à spectacle, l'existence devenant indiscernable de sa mise en scène. C'est d'ailleurs l'interprétation provocatrice que Slavoj Žižek proposait en 2002, à la suite de Karlheinz Stockhausen :

Ne peut-on pas dire que les attaques du World Trade Center auront été aux films catastrophes de Hollywood ce que la *snuff* pornographie est aux films sadomasochistes classiques? C'est l'élément de vérité dans le jugement provocateur de Karlheinz Stockhausen qui a vu dans les avions percutant les tours l'ultime chef-d'œuvre artistique : l'effondrement des tours du World Trade Center peut être vu comme l'apothéose conclusive de l'art du XX^e siècle et de sa passion du réel. Le vrai but des « terroristes », l'intention de leur acte, n'était pas de provoquer de réelles pertes matérielles mais *leur effet spectaculaire*. (Žižek, 2008 : 31-32)

⁴⁴ Ce détail a bien sûr une importante valeur symbolique dans le récit, la fête nationale incarnant la glorification de la culture américaine, alors que le 11 septembre, maintenant date de deuil national, incarne plutôt ce moment triste où le nationalisme blessé connaît de multiples dérives.

Si le projet de *The Suffering Channel* est si troublant pour les lecteurs post-11 septembre 2001, c'est parce que son créateur pourrait prendre au pied de la lettre les propos tenus par Stockhausen : sans mise à distance critique, sans ironie, il serait le premier à admettre que l'effondrement des tours est un chef-d'œuvre télévisuel indépassable où le véritable événement serait en fait la spectacularisation totale, en direct, de la souffrance humaine. Ce serait, en d'autres mots, la pièce de résistance dans la programmation du *Suffering Channel*.

On l'aura compris, la novella de Wallace fonctionne comme une allégorie dont le véritable référent, à peine évoqué dans le texte, est le 11 septembre 2001. Ce n'est pas un hasard si la transposition dans le réel, l'applicabilité de cette allégorie demeure sinon obscure, à tout le moins problématique. Il s'agit de la mise en marche d'une poétique de la diffraction du sens, d'un refus prémédité d'essayer d'avoir une prise directe sur l'événement. À cet égard, un passage en apparence anodin du texte peut nous éclairer. Alors que Skip Atwater se retrouve seul dans sa chambre d'hôtel, il est distrait par un tableau accroché à son mur représentant le visage d'un clown dont les contours sont dessinés par des légumes. Lorsqu'il constate que le tableau est fixé au mur et qu'il est impossible de le décrocher, sa réflexion dérive peu à peu vers une sémiotique de l'absence :

There was something essentially soul killing about the print of the vegetable head clown that had made Atwater want to turn it to the wall, but it was bolted or glued and could not be moved. It was really on there, and Atwater now was trying to consider whether hanging a bath towel or something over it would or would not perhaps draw emotional attention to the print and make it an even more oppressive part of the room for anyone who already knew what was under the towel. Whether the painting was worse actually seen or merely, so to speak, alluded to. (Wallace, 2004 : 314)

Cette dernière question acquiert son sens véritable si l'on accepte d'en transposer les termes dans la problématique de la représentation du 11 septembre 2001 par la littérature. Wallace, peut-on déduire du dernier extrait, a pris le parti de masquer l'image du clown afin de mesurer les effets de l'allusion, mais aussi afin de montrer la force de ces images qui, semble-t-il, n'ont plus besoin d'être vues pour faire sentir leur présence de façon oppressante. Si l'on approuve la prémisse selon laquelle Wallace cherche à s'éloigner d'une représentation graphique des attentats afin de développer une avenue qui serait plus proprement littéraire, et par là même, apte à nourrir notre compréhension des événements, alors il faut aussi convenir

que cette démarche aboutit tout naturellement à une impasse. Car s'il s'agit de penser les attentats en dehors de la logique du martèlement médiatique, s'il s'agit de trouver les mots qui ajouteraient en profondeur à la surface des images qui nous médusent, force est d'admettre que notre rapport à l'événement se retrouve toujours nécessairement happé par l'Horreur et nous ramène à la boucle médiatique, cette mauvaise version de l'infini que nous ne pouvons que contempler sans espérer véritablement pouvoir la comprendre. Il y a une force de l'image qui mettrait un frein à la pensée, et il s'agit pour Wallace d'écrire à propos de cette force, mais aussi contre elle. Il est aussi important de noter comment, dans ce texte, la réflexivité langagière ne concerne plus uniquement le pouvoir des mots, mais bien la relation que les mots entretiennent avec d'autres représentations médiatiques. C'est précisément cette mise en rapport des images télévisuelles avec l'absence constitutive des mots qui permet à Wallace, pour une rare fois, de valoriser la littérature comme mode d'expression non spectaculaire, alors qu'il insiste habituellement sur la rhétorique et les manipulations permises par le langage. Toutes proportions gardées, propose-t-il, l'écriture est un médium d'expression qui permet d'échapper à la logique spectaculaire qui prévaut aujourd'hui.

Le constat d'une certaine *mésentente* quant à la signification des images télévisuelles du 11 septembre 2001 ayant été posé très tôt par Wallace dans « The View From Mrs. Thompson », il s'agissait pour lui d'emprunter une autre avenue, celle de l'oblitération. Toutefois, il faut dire en dernière analyse que « The Suffering Channel » parvient à trouver un mode d'expression qui lui est propre en démantelant, morceau par morceau, la logique du spectacle dont elle prétend s'éloigner. Au-delà de la critique du caractère mensonger et cynique que peut avoir l'imagerie télévisuelle, c'est une notion particulièrement significative avancée par Skip Atwater lors d'un moment d'intense réflexion, qui confère à la novella sa véritable portée. Il croit déceler, au cœur de la culture américaine, une forme de *gestion de l'insignifiance* :

The conflict between the subjective centrality of our own lives versus our awareness of its objective insignificance. Atwater knew – as did everyone at *Style* though by some strange unspoken consensus it was never said aloud – that this was the single great informing conflict of the American psyche. The management of insignificance. It was the great syncretic bond of US monoculture. It was everywhere, at the root of everything – of impatience in long lines, of cheating on taxes, of movements in fashion and music and art, of marketing. (Wallace, 2004 : 284)

Ce passage crucial permet de relier les différentes parties du récit énigmatique de Wallace. Ultimement, l'auteur y cherche à saisir dans toute son ambiguïté et sa tristesse la devise des productions *O'Verily*, qui veut que la conscience soit le cauchemar de la nature. Ce texte cherche à montrer comment la culture du divertissement incarne bel et bien, en creux, un aveu de l'insignifiance de l'existence humaine, dans la mesure où précisément cette culture refuse d'appréhender la vie avec sérieux. C'est depuis cette conscience malheureuse que « The Suffering Channel » s'adresse au lecteur. Si, comme Wallace le propose, la culture télévisuelle s'enfonce dans une entreprise de décontextualisation des images où leur consommation s'inscrit dans une logique du pur divertissement, alors le 11 septembre 2001 doit être considéré comme un point de non-retour, le contexte à partir duquel il devient urgent pour l'Amérique de repenser la souffrance, son insignifiance et la façon d'y faire face. La conscience est le cauchemar de la nature, certes, et le 11 septembre est le cauchemar de notre conscience.

Le raisonnement d'Atwater est donc primordial puisqu'il permet de comprendre davantage le rapport au 11 septembre 2001 que Wallace développe dans ses deux textes. « The View From Mrs. Thompson's », en interprétant le 11 septembre 2001 comme un moment de pure rupture médiatique, laissait ainsi déjà deviner la réflexion poursuivie dans « The Suffering Channel. » La télévision, ce média dont la fonction dominante de divertissement le pousse à esquiver systématiquement le sérieux des questions existentielles, s'est retrouvée momentanément à diffuser malgré elle, à une échelle inégalée jusqu'alors, la vérité crue de l'insignifiance de l'existence. Si, comme le pense Skip Atwater, le besoin de gérer l'insignifiance fondamentale de l'existence humaine se trouve au cœur de la culture américaine – notamment, pourrait-on ajouter avec un brin de malice, en veillant à ce que le divertissement ne prenne jamais fin de sorte que *le temps d'angoisse disponible* demeure limité – alors on peut conclure que Wallace interprète la télédiffusion des attentats comme étant le moment fatidique où l'insignifiance de l'existence a éclaté au visage de téléspectateurs. Évidemment, le spectacle des attentats ne donnait pas à saisir immédiatement à quel point il n'appartient paradoxalement pas à la logique du spectacle. C'est pourquoi Wallace insiste : bien que ces images ressemblent aux films-catastrophes, elles en sont plutôt

l'exact opposé. L'écriture de « The Suffering Channel », en détournant le regard des tours qui s'effondrent, aura ainsi permis d'exposer une partie de leur signification.

On l'aura compris, cette représentation de la rhétorique médiatique est constitutive du regard que Wallace porte sur l'existence du sujet contemporain. Ce qui se dégage d'un texte comme « The Suffering Channel », c'est que la médiatisation croissante de notre rapport à autrui est l'une des causes du solipsisme que Wallace juge endémique. En effet, il insiste sur la rhétorique médiatique afin de suggérer que, là aussi, l'être y est présenté comme performance, comme objet visible davantage que comme sujet sensible. Alors que j'ai analysé dans ses textes antérieurs la façon avec laquelle l'autoréflexivité textuelle y est mise en parallèle avec l'expérience intérieure du sujet contemporain, ce texte propose une forme d'autoréflexivité nettement plus diffuse où la valeur du texte littéraire est jugée à l'aune du contexte médiatique actuel. Ce qui en ressort, c'est une conception de l'information où l'accent est mis sur la performativité du médium qui influence, en tant que médium, la signification des discours dont il est le véhicule. Cette façon de penser la médiatisation rappelle les réflexions de Jacques Derrida au lendemain du 11 septembre 2001, alors qu'il insistait justement sur cette performativité :

Une interprétation fait ce qu'elle dit, alors qu'elle prétend simplement énoncer, montrer et apprendre; en fait, elle produit, elle est déjà d'une certaine manière performative. De façon naturellement non dite, non avouée, non déclarée, l'on fait passer un dire de l'événement, un dire qui fait l'événement pour un dire de l'événement. La vigilance politique que cela appelle de notre part consiste évidemment à organiser une connaissance critique de tous les appareils qui prétendent *dire* l'événement là où on *fait* l'événement, où on l'interprète et où on le produit. (Derrida, 2001 : 90)

Cette réflexion de Derrida nous ramène au nœud des questions que Wallace pose à la littérature, notamment en ce qui concerne le problème de sa performativité propre, sa façon d'agir dans le monde à l'aide des mots. L'analyse de ses textes portant sur le 11 septembre 2001 nous aura permis de situer dans le contexte médiatique contemporain l'importance que Wallace accorde à l'expression littéraire, dont le mode d'appréhension du monde serait en plusieurs points opposé à la culture de l'écran. Nous avons vu comment, dès ses premiers livres, Wallace a insisté sur les aspects rhétoriques, et plus globalement communicationnels de la littérature. L'une des différences qu'il identifie entre la littérature et la culture de l'écran

réside justement dans le rapport critique, ou à tout le moins réflexif, que celle-ci entretient à la rhétorique et à la communication. C'est en tout cas ce qui émerge de la représentation de la culture télévisuelle qui transforme le réel en spectacle, dans « The Suffering Channel », sans retour réflexif sur les effets de ces représentations. Encore une fois, la réflexivité wallacienne sert un questionnement fondamental sur l'efficacité des discours dans la vie humaine. Ce retour sur soi n'est jamais une fin, mais plutôt le moyen de propulser la littérature hors d'elle-même, hors des mots afin d'agir sur l'existence des gens à qui le texte s'adresse. Cette perspective sur la réflexivité, on le verra, permet de tirer certaines conclusions quant à la relation que Wallace entretient avec le doute postmoderne, ce doute qui, ne l'oublions pas, constitue le point de départ à partir duquel l'ensemble de son œuvre s'est érigé.

3.9 CONCLUSION : UNE RÉFLEXION PRAGMATIQUE SUR L'ATTENTION

À la lumière des diverses analyses qui ont été menées jusqu'à présent, il est possible d'affirmer que le rapport entre les écrits de Wallace et la littérature postmoderne appartient à une logique dialogique où diverses mutations et divers recadrages viennent infléchir le sens d'un rapport pour le moins ambigu avec les œuvres du passé. La façon avec laquelle Wallace réfléchit à sa pratique d'écrivain est trop étroitement liée à l'héritage postmoderne pour qu'on puisse parler de dépassement ou d'opposition, même si certains aspects de son écriture invitent à ce type d'opposition tranchée. Il est plus juste de décrire cette relation comme étant un dialogue, parfois tendu, certes, mais tout de même maintenu sur une période de plus de vingt ans. L'analyse chronologique de ce dialogue a d'ailleurs permis de relever un fait étonnant, à savoir que la critique du postmodernisme, affirmée avec force dans les essais et les œuvres de jeunesse, laisse de plus en plus de place à une pratique du doute et de l'auto-examen qui n'est pas très éloignée de la mise à distance que Wallace reprochait à ses prédécesseurs, comme quoi le doute est contagieux. Ce phénomène, en apparence contradictoire, est ce qui incarne le plus clairement dans l'œuvre de cet écrivain ce que nous avons désigné, à la suite de Josh Toth, comme étant la spectralité du postmodernisme. Le doute, qui revient sans cesse hanter la volonté de Wallace d'affirmer des valeurs, des croyances, et plus fondamentalement la positivité de l'écriture littéraire, est précisément ce spectre qui empêche l'écrivain de simplement *passer à autre chose* comme si le

postmodernisme était bel et bien dépassé. Ce doute, on l'aura compris, est l'aspect le plus sombre de la réflexivité qui anime l'écriture wallacienne, puisqu'il menace sans cesse l'écriture de perdre de vue ses visées en la condamnant à une boucle réflexive improductive où le texte contemplerait, impuissant, son inefficacité.

Cependant, il y a aussi dans l'œuvre de Wallace une positivité de la réflexivité. Cette positivité permet à l'écrivain de sortir de la réflexivité par la réflexivité, en affirmant directement que la communication littéraire repose sur un acte de foi liant, par le texte, l'écrivain et le lecteur. J'insiste sur le fait qu'il s'agit pour Wallace de l'affirmation d'un choix qui s'oppose ouvertement au relativisme et à la mise à distance qu'il croit déceler dans le discours postmoderne. Il fait le pari que la littérature peut développer une efficacité qui lui est propre, en choisissant de reporter l'autoréflexivité textuelle héritée de la métafiction postmoderne vers l'expérience du sujet.

Cette idée que seul l'acte de choisir permet de mettre un terme au doute est exprimée plusieurs fois de façon explicite dans les œuvres tardives de Wallace. À chaque fois, le choix est opposé au doute et à la mise à distance. Le contexte discursif postmoderne, en valorisant la mise à distance des idées plutôt que l'adhésion à celles-ci, a permis de comprendre comment les valeurs jugées absolues sont toujours en fait des constructions humaines. Autrement dit, le seul critère permettant de juger de la valeur d'une idée serait l'importance qu'un groupe d'humains veut bien lui accorder. La réponse que Wallace propose, suite à ce constat, s'éloigne du scepticisme postmoderne en adoptant plutôt un regard pragmatique sur la question des croyances. Dans son essai brillant sur la question du libre arbitre dans l'œuvre de Wallace, David H. Evans a montré comment ce dernier a été influencé par le pragmatisme de William James, notamment en ce qui concerne les croyances⁴⁵. Celui-ci nous rappelait que « [...] pragmatism affirms that the only justification for any philosopher's ideas is that it satisfies some fundamental need of the philosopher. » (Evans, 2013 : 172) Ce pragmatisme se

⁴⁵ Evans fait d'ailleurs remarquer que Randy Lenz, dans *Infinite Jest*, cache sa réserve de cocaïne dans un exemplaire vidé du livre de James, *Varieties of Religious Experience* (Wallace, 2006 : 543). Ce détail doit être interprété en gardant en tête l'idée exprimée dans *This is Water* selon laquelle l'humain croit toujours nécessairement en quelque chose : « There's no such thing as not worshipping » (Wallace, 2009 : 99) La possibilité de choisir ce en quoi l'on croit, dans ce contexte, apparaît cruciale.

retrouve dans l'œuvre de Wallace d'une façon bien particulière, précisément dans la notion de choix.

Nous avons vu comment l'autoréflexivité de la métafiction subit dans son œuvre une mutation afin de fixer son attention sur l'expérience du sujet. Il résulte de ce déplacement une forme de consonance entre l'attention que le texte porte à l'expérience du sujet et la valorisation de l'attention que l'individu peut accorder aux autres. Il y a, d'*Infinite Jest* à *The Pale King*, une véritable insistance sur le choix de porter attention à autrui. On le comprend, cette possibilité de choisir est indissociable de la dimension éthique de l'écriture wallacienne. Sans choix, il n'y a pas d'éthique possible. Si le solipsisme, ou en tout cas l'égoïsme, est la condition initiale de l'humain, il y a chez cet écrivain l'idée qu'il est possible de choisir, en portant attention à autrui, de mettre fin à cette solitude radicale. Cette insistance sur la possibilité de choisir est devenue au fil du temps une véritable obsession pour Wallace, qui insiste constamment sur cette possibilité qui s'offre à l'humain. Evans a bien montré comment cette idée constitue l'une des thématiques majeures des œuvres de l'auteur, d'*Infinite Jest* à *The Pale King*. Cependant, il faut ajouter qu'il ne s'agit pas uniquement d'une thématique, mais aussi d'un présupposé esthétique qui explique le style si particulier de Wallace, dont l'attention démesurée aux détails a été décrite par James Wood comme une forme de *réalisme hystérique* (2001). D'un point de vue strictement humain, les propositions éthiques de Wallace sont banales. Cela ne veut pas dire qu'elles ne sont pas importantes, mais plutôt qu'il ne s'agit pas là d'idées extravagantes ou nouvelles. C'est en réfléchissant à ces propositions d'un point de vue strictement littéraire que leur importance devient manifeste. Elles apparaissent alors pertinentes pour notre époque, d'abord parce qu'elles permettent de saisir le rapport que Wallace entretient à l'expérimentation formelle et à l'autoréflexivité postmoderne, mais aussi parce qu'elles ont exercé une influence décisive sur le changement de paradigme qu'on peut observer dans la littérature américaine des dernières années.

En 2005, Wallace a été invité par le Kenyon College, en Ohio, à prononcer un discours à l'occasion de la collation des grades. Ce discours a par la suite été publié en 2009, soit un an après le suicide de Wallace, sous le titre *This is Water. Some thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*. Il est intéressant de noter que ce

texte pose le problème du solipsisme et de l'attention à autrui en des termes qui rappellent fortement l'esthétique développée par Wallace au fil des ans, bien qu'il s'agisse de conseils adressés à de jeunes adultes. Ainsi, Wallace commence-t-il son allocution en posant ce principe de base : « Think about it : there is no experience you've had that you were not at the absolute center of. » (Wallace, 2009 : 39) Une fois la table mise, l'essentiel du discours consiste à insister sur la possibilité de choisir une forme de décentrement où l'on accorde son attention à autrui : « This is not a matter of virtue – it's a matter of my choosing to do the work of somehow altering or getting free of my natural, hardwired default setting, which is to be deeply and literally self-centered, and to see and interpret everything through this lens of self. » (Wallace, 2009 : 44)

Appréhendés dans le contexte d'une collation des grades, ces conseils ne sont pas particulièrement intéressants ni surprenants. Il est davantage important de souligner que Wallace, en abordant des questions a priori éthiques, décrit simultanément sa façon de concevoir la littérature. Les analyses précédentes ont montré comment l'esthétique wallacienne découle d'une prise de position éthique. Les discussions entre Steeply et Marathe, dans *Infinite Jest*, portent essentiellement autour de la notion de choix et sur la possibilité de décider ce à quoi l'on porte attention. Ces discussions éthiques trouvent de forts échos dans la forme même du roman, qui multiplie les détours où surgissent des personnages en apparence secondaires, Poor Tony par exemple. Tore Rye Andersen, dans son article « Pay Attention! David Foster Wallace and his Real Enemies » (2014) interprète ce foisonnement de personnages secondaires comme une incarnation particulièrement convaincante de l'éthique de l'attention wallacienne, qui refuse de reproduire le schéma narratif traditionnel où l'on focalise sur l'existence d'un héros et de son entourage. Andersen fait d'ailleurs remarquer que son interprétation est validée à l'intérieur du roman par un méta-discours où le fantôme de James Incandenza explique avoir voulu donner dans ses films la parole aux personnages qui sont habituellement des figurants, présents sans toutefois être remarquables (Andersen, 2014 : 16). L'argument défendu par Andersen est important, puisqu'il laisse entrevoir comment l'esthétique développée par Wallace se donne comme objectif de placer le lecteur dans une situation éthique. Dans le cas des personnages que l'on rencontre dans *Infinite Jest* et qui ont peu, sinon rien à voir avec les récits principaux, le

lecteur se retrouve dans une situation où il est en quelque sorte *contraint* d'accorder son attention aux détails de la vie de ces personnages, puisque la complexité narrative du roman l'invite à une lecture minutieuse sans laquelle l'intrigue lui échapperait. La focalisation narrative, souvent pensée comme procédé esthétique, induit ici des conséquences de nature éthique.

Le changement de paradigme que Wallace fait subir à l'inventivité formelle de ses prédécesseurs postmodernes se jouerait donc en partie au niveau de stratégies liées à l'autorité narrative qui s'exerce dans le texte. Cette autorité narrative est en grande partie assurée par le métadiscours, omniprésent chez Wallace, qui cherche à baliser l'interprétation que l'on peut faire du texte en proposant une autoanalyse convaincante et qu'il est difficile d'ignorer. Autrement dit, c'est en court-circuitant le discours critique, qui devrait normalement survenir en aval de l'œuvre, que Wallace cherche à attirer l'attention du lecteur sur les réalités qui le préoccupent, mais aussi sur la conception de la littérature qu'il juge valide. Cette autorité narrative s'exerce aussi dans la forme même du texte, qui multiplie les dispositifs requérant de la part du lecteur une attention accrue. On peut penser aux notes de fin de volume dans *Infinite Jest*, ou encore à la forme circulaire de ce roman, qui réclame une deuxième lecture afin que certains des enjeux fondamentaux de l'histoire soient compris. On peut aussi interpréter le dispositif dialogique des entretiens de *Brief Interviews* comme un moyen d'induire une lecture active où le lecteur doit combler les trous du texte, c'est-à-dire les questions posées aux hommes interviewés. C'est donc parce qu'il juge que la littérature favorise l'attention à autrui que Wallace lui accorde autant d'importance. Le revirement final de la nouvelle « Good Old Neon » est peut-être l'exemple le plus frappant de cette conception de la littérature comme pratique soutenue de l'attention, la voix narrative qui se confie au lecteur étant en fait le fruit d'un travail de décentrement de l'auteur *réel* mis en scène dans le texte.

À ce propos, l'insistance de Wallace sur la solitude peut être interprétée elle aussi comme une mise en scène du problème de l'attention. Le sujet solipsiste, prisonnier de sa boîte crânienne, accorde son attention à autrui, mais pour les mauvaises raisons. Il s'agit toujours de se projeter afin de déterminer ce qu'autrui pense de soi. Ce type de projection, qui

abonde dans tous les textes de Wallace, trouve son point culminant avec le suicide planifié de Neal, dans « Good Old Neon », qui a décidé de provoquer un accident de voiture sur une route déserte afin d'éviter qu'on interprète sa mort comme une ultime mise-en-scène de soi visant un effet spectaculaire : « I was partly concerned that it might be spectacular and dramatic and might look as if the driver was trying to go out in as dramatic a way as possible. This is the sort of shit we waste our lives thinking about. » (Wallace, 2004 : 177) Nous avons vu comment Wallace parvient, par l'écriture, à représenter la réflexivité typique de l'être solipsiste. En représentant cette solitude de la pensée qui contemple ses propres mouvements, Wallace cherche aussi à suggérer que la littérature, en attirant l'attention du lecteur sur ces réalités, lui offre la possibilité de poser un regard lucide sur des mécanismes qui, jusqu'à un certain point, sont aussi les siens. L'insistance de Wallace sur l'éventualité de choisir est cruciale, puisque c'est là que réside l'efficacité de la réflexivité. Pour le formuler simplement, on pourrait dire que l'autoréflexivité wallacienne sert essentiellement à confronter le lecteur à cette question de l'attention : attention à l'écriture conçue comme outil communicationnel réflexif, attention à la représentation de soi, attention à l'existence des autres, et, ultimement, attention quant à la possibilité de choisir ce à quoi il porte attention.

Certains passages de *The Pale King* pointent dans cette direction, si bien qu'il est difficile de résister à la tentation de spéculer sur ce qu'aurait pu être ce roman s'il avait été complété. Il faut dire qu'il est hasardeux de s'aventurer à interpréter ce roman inachevé qui a été publié en 2011, trois ans après le suicide de Wallace. La note explicative de l'éditeur Michael Pietsch, qui se trouve en introduction, est explicite quant à l'incomplétude de ce roman. Il s'agit en fait d'un assemblage proposé par Pietsch afin de donner à lire les derniers textes de Wallace. Compte tenu du caractère plutôt arbitraire de l'ordre des chapitres et de l'aspect fragmentaire de l'ensemble qui nous est donné à lire comme étant *The Pale King*, il est à mon avis irresponsable d'interpréter la totalité de ce texte comme faisant partie du corpus wallacien, surtout lorsqu'on sait que les textes de cet auteur reposent sur un équilibre souvent précaire dans lequel une partie est susceptible de jeter un éclairage radicalement nouveau sur l'ensemble du texte. Autrement dit, il est impossible de savoir quelle aurait été la signification de ce texte s'il avait été achevé par son auteur. Cela dit, comme je l'ai mentionné plus tôt, la vingt-deuxième partie émerge de l'ensemble comme un tout cohérent de plus d'une

centaine de pages (Wallace, 2011 : 154-252) et a d'ailleurs failli faire l'objet d'une publication autonome sous forme de novella (McAdams, 2011 : 74). Bien qu'il soit hasardeux de prétendre que ce texte entretient un rapport métonymique avec ce qu'aurait pu être *The Pale King*, il est acceptable de l'interpréter d'un point de vue chronologique comme indicatif du Wallace *tardif*, celui qui aborde de front la possibilité qui s'offre à l'humain de faire des choix, comme s'il s'agissait de l'issue trouvée afin de conférer une certaine positivité à la réflexivité.

Cette vingt-deuxième partie est narrée par Chris Fogle, un employé de l'IRS⁴⁶ qui revient sur ses souvenirs de jeunesse, cette période où il était un *wastoid*, c'est-à-dire un nihiliste qui ne savait pas quoi faire de sa vie et qui consommait régulièrement de la drogue en regardant la télé (Wallace, 2011 : 154). Tout en racontant cette période difficile, Fogle insiste sur la façon dont tout l'indifférait, de sorte que la capacité à accorder de l'attention à ce qui l'entoure devient rapidement le cœur de son témoignage. Le but de son récit est de raconter comment il s'est aperçu qu'il avait la possibilité de choisir, et donc de modifier le cours de son existence par une pratique soutenue de l'attention. Cette révélation est d'abord causée par sa consommation d'Obetrol, un type particulier d'amphétamine qui a été populaire dans les années 1950 et 1960 afin de traiter l'obésité, et qui avait pour effet d'augmenter grandement la capacité d'attention. Notons comment la description de cette révélation rappelle les conseils de *This is Water* :

It had something to do with paying attention and the ability to choose what I paid attention to, and to be aware of that choice, the fact that it's a choice. I'm not the smartest person, but even during that whole pathetic, directionless period, I think that deep down I knew that there was more to my life and to myself than just the ordinary psychological impulses for pleasure and vanity that I let drive me. That there were depths to me that were not bullshit or childish but profound, and were not abstract but actually much realer than my clothes or self-image, and that blazed in an almost sacred way – I'm being serious; I'm not just trying to make it sound more dramatic than it was – and that these realest, most profound parts of me involved not drives or appetites but simple attention, awareness, if only I could stay awake off speed. (Wallace, 2011 : 187)

⁴⁶ Le roman sur lequel Wallace travaillait au moment de sa mort devait porter sur les employés de l'*Internal Revenue Service*.

Cette initiation à l'attention soutenue, véritable épiphanie provoquée par un psychostimulant, lui ouvrira définitivement les yeux et le poussera à devenir vérificateur pour l'IRS, un travail qui, notons-le, demande une attention hors du commun aux détails. Il semble d'ailleurs que le choix de l'IRS comme thématique principale du roman soit directement lié à cette possibilité de contrôler ce sur quoi l'attention est portée. Il s'agit du négatif du traitement privilégié dans *Infinite Jest*, ce roman qui aborde directement la culture du divertissement. Alors que le divertissement représente l'abandon de l'attention à un objet de plaisir, le travail d'un vérificateur à l'IRS suppose une banalité, une concentration, une expérience du temps aux antipodes de la logique du divertissement qui cherche précisément à faire oublier le lent passage du temps. Wallace suggère ainsi que la possibilité de se dédier à quelque chose d'extérieur à soi, qui demande un effort d'attention soutenu, favorise une forme de décentrement salutaire qui permettrait à l'individu de se considérer, non pas comme le centre du monde, ce qui serait notre façon naturelle de percevoir l'existence, mais plutôt comme un individu parmi la multitude. Il y a plusieurs indices d'un tel raisonnement dans le texte, mais les plus clairs se trouvent dans le discours qu'un professeur d'économie livre à ses élèves, dont Chris Fogle fait partie, lors du dernier cours. Celui-ci insiste longuement sur le danger de chercher le bonheur dans le regard des autres :

"Gentlemen, welcome to the world of reality – there is no audience. No one to applaud, to admire. No one to see you. Do you understand? Here is the truth – actual heroism receives no ovation, entertains no one. No one queues up to see it. No one is interested. [...] "True heroism is *a priori* incompatible with audience or applause or even the bare notice of the common run of man. In fact," he said, "the less conventionally heroic or exciting or adverting or even interesting or engaging a labor appears to be, the greater its potential as an arena for actual heroism, and therefore as a denomination of joy unequaled by any you men can yet imagine." (Wallace, 2011 : 229-230)

Cette apologie de l'héroïsme propre à l'humilité survient lors du point d'orgue de la partie la plus aboutie du roman. Un tel passage permet de faire le pont entre les considérations textuelles et existentielles que nous avons observées dans l'œuvre de Wallace. J'ai cité au tout début de cette partie un texte de Fredric Jameson, qui analysait l'approche textualiste comme un recadrage de l'attention des philosophes, auparavant portée sur le monde des idées. De l'idéalisme du XIX^e siècle au textualisme qui a marqué une partie du siècle dernier, ce n'est pas la réalité qui a changé, arguait Jameson, mais notre façon de l'appréhender. Autrement

dit : ce qui change, c'est d'abord ce à quoi nous accordons notre attention. La conception de la littérature dont l'œuvre de Wallace est porteuse n'est pas très éloignée de ce constat. La littérature, en tant que médium d'expression, dans la matérialité des mots qui la rendent possible, offre une expérience particulière d'attention à l'expérience humaine de la réalité. L'insistance de Wallace sur l'empathie littéraire n'est pas un vœu pieux, mais plutôt le constat d'un état de fait. L'acte de lecture est par définition une expérience de décentrement par lequel les mots choisis par autrui sont soumis à l'épreuve de notre propre expérience et de notre capacité de compréhension. C'est dans cet écart que réside la dimension éthique de la littérature, puisque notre capacité à le combler est liée à notre volonté d'y porter attention.

Une fois que l'on admet l'importance que Wallace accorde à la capacité qu'a l'être humain de choisir ce à quoi porter attention, son rapport au postmodernisme littéraire apparaît sous un jour nouveau. Sa pratique de la métafiction, de l'expérimentation formelle, mais aussi ses références explicites à Barth, à Barthelme ou à Coover, sont entièrement orientées vers cette question : sur quoi la littérature doit-elle porter son attention? Nous connaissons la réponse de Wallace. L'autoréflexivité expérimentale, en confinant la littérature à un circuit fermée, porterait son attention sur l'inessentiel. Ou plutôt : c'est lorsque cette attention sur la textualité devient une fin en soi qu'elle est inessentielle. La question la plus importante que la littérature puisse se poser, selon Wallace, est celle de sa capacité à intervenir dans la vie humaine. La vingt-deuxième partie de *The Pale King* laisse entrevoir comment Wallace comptait poursuivre sa réflexion sur les liens entre l'autoréflexivité littéraire et l'expérience du sujet contemporain, en insistant cette fois sur la littérature comme pratique soutenue de l'attention, tant du côté de l'écriture que de la lecture, mais aussi sur l'importance de cette problématique de l'attention pour le sujet contemporain. Cette façon d'aborder directement la question de l'attention permet de jeter un regard rétrospectif sur la réflexion que Wallace a menée durant plus de vingt ans sur l'autoréflexivité textuelle et ses liens avec la conscience réflexive du sujet contemporain. À chaque fois il s'agissait d'attirer l'attention sur les mécanismes de la réflexivité, en une sorte de méta-réflexivité visant à réaffirmer la positivité de l'expérience littéraire dans l'existence humaine.

Une fois cerné le projet littéraire de Wallace, il importe peu qu'il ait mal lu les postmodernes ou qu'il leur prête des intentions qui ne sont pas les leurs. Harold Bloom, dans *The Anxiety of Influence*, a défendu de façon convaincante comment la succession des grandes figures de la littérature repose, au moins en partie, sur des mélectures, des mésententes et aussi, il faut bien l'admettre, sur un peu de mauvaise foi : « [...] strong poets make that [poetic] history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves. » (Bloom, 1973 : 5) La mélecture du postmodernisme proposée par Wallace est étonnamment convaincante, comme en témoigne son influence décisive sur le regard critique contemporain sur la littérature. L'interprétation, même lorsqu'elle repose sur des présupposés contestables, est une force productive qu'on ne peut négliger sous prétexte de défendre des critères de vérité. Ce que le dialogue de Wallace avec les postmodernes nous apprend, c'est qu'il faut porter attention à la performativité de l'interprétation, à son influence concrète dans l'histoire des idées. La mauvaise foi, quand il s'agit d'interprétation littéraire, est un moyen efficace d'agir sur la vie littéraire et plus spécifiquement sur le fonctionnement des communautés interprétatives.

L'interprétation de l'histoire littéraire, même récente, ne repose pas tant sur des faits que sur des ensembles notionnels qui permettent de surdéterminer certains faits et d'en passer d'autres sous silence. C'est précisément là qu'intervient, dans les études littéraires, la question de l'attention mise de l'avant par Wallace. Ce regard sur la littérature, subjectiviste à souhait, permet peut-être de contourner certains problèmes méthodologiques relatifs à l'interprétation. Puisque l'objectivité est exclue d'une telle perspective, il s'agit moins de prétendre produire une interprétation exacte ou véridique que d'insister sur ce qui fait, pour nous, aujourd'hui, l'importance du texte étudié. Le discours que Wallace propose sur le postmodernisme est un indicateur dans l'histoire des valeurs littéraires, c'est-à-dire dans l'histoire de l'importance accordée à certaines idées, selon le contexte historique. Yves Citton, dans un ouvrage récent consacré à ces questions d'interprétations, insiste sur ce qu'il désigne, en digne héritier de Stanley Fish, comme étant des *lectures actualisantes* :

Une lecture d'un texte passé peut être dite ACTUALISANTE dès lors que (a) elle s'attache à exploiter les virtualités connotatives des signes de ce texte, (b) afin d'en tirer une modélisation capable de reconfigurer un problème propre à la situation historique de l'interprète, (c) sans viser à correspondre à la réalité historique de l'auteur, mais (d)

en exploitant, lorsque cela est possible, la différence entre les deux époques pour apporter un éclairage dépayasant sur le présent. (Citton, 2007 : 344)

Dans ce contexte, le postmodernisme de Wallace n'a rien d'une histoire littéraire factuelle, mais découle plutôt de cette lecture actualisante où l'écrivain d'aujourd'hui puise dans les ressources du passé afin de *reconfigurer un problème propre à sa situation historique*. Le postmodernisme de Wallace n'est donc pas un homme de paille, mais plutôt le symptôme de son rapport à la littérature comme pratique. Wallace n'est pas historien, mais écrivain, et sa lecture de ses prédécesseurs est évidemment teintée par son propre projet littéraire. C'est parce que Wallace a placé au centre de son œuvre l'expérience humaine et le rôle que la littérature peut tenir dans cette expérience qu'il rejette avec tant de force tout ce qui, par excès de formalisme, lui semble éloigner la littérature de la vie.

Nous voilà à nouveau devant un constat qui nous a accompagné dans la lecture des œuvres de Wallace, celui de l'importance qu'il accorde à la possibilité de faire un acte de foi. La conception de la littérature qu'il défend n'est pas bonne ou mauvaise, véridique ou mensongère, mais plus simplement le résultat d'un parti pris affirmé et assumé, un choix auquel il s'accroche et dont il fait sa planche de salut. Ceci explique aussi pourquoi il met à ce point à l'épreuve sa conception de la littérature. S'il y a dans la littérature la possibilité d'intervenir dans nos vies, alors celle-ci doit pouvoir résister aux assauts du doute qui accompagne le sujet au quotidien. Une des conclusions qui a émergé de notre analyse, c'est justement la façon avec laquelle cet écrivain cherche à mettre à l'épreuve la théorie et ses concepts en lui opposant l'expérience quotidienne. Cette façon de recadrer la théorie en lui imposant le test de l'expérience permet d'ailleurs de mieux comprendre l'attachement de Wallace à Wittgenstein, ce philosophe qui l'a accompagné dès l'écriture de son premier roman en 1987. Dans une critique consacrée à *Wittgenstein's Mistress*, le roman expérimental de David Markson's (1988), Wallace citait un passage de la correspondance du philosophe où l'abstraction théorique était opposée à la vie de tous les jours :

"What is the use of studying philosophy," Wittgenstein wrote to a U.S. student while working on the INVESTIGATIONS in 1946, "if all that it does for you is to enable you to talk with some plausibility about some abstruse questions of logic, etc. and if it does not improve your thinking about the important questions of everyday life?" (Wallace, 2012 : 86)

Cette mise à l'épreuve de la théorie par l'empirisme le plus terre-à-terre, celui des questions significatives pour le bonheur des humains, recoupe au moins en partie le traitement que Wallace a fait subir au textualisme, à la métafiction postmoderne et à l'ensemble notionnel qui les accompagne. Notons qu'il ne s'agit pas d'anti-intellectualisme ou d'un plaidoyer contre la théorie, mais bien d'un recadrage afin de veiller à ce que la théorie ne nous fasse pas perdre de vue ce qui est jugé essentiel.

L'œuvre de Wallace est, à bien des égards, une réponse aux œuvres qui la précèdent, mais elle figure aussi comme une question lancée dans le tumulte de notre époque, une question qui a su trouver des oreilles attentives et qui a exercé une influence considérable dans le monde littéraire américain ces dernières années. Il me reste donc à analyser comment Wallace a su intervenir de façon durable dans la communauté littéraire à laquelle il appartient et la façon avec laquelle son parcours témoigne plus que tout autre du renversement étonnant par lequel la figure de l'auteur, jugé mort il y a quelques années à peine, revient hanter le monde de la critique littéraire et remettre en doute sa prétendue autonomie.

CHAPITRE IV

LA POSTÉRITÉ DE DAVID FOSTER WALLACE

4.1 INTRODUCTION : PENSER L'INFLUENCE EN AMONT *ET* EN AVAL

Dans son essai de 1974 intitulé « American Plastic : The Matter of Fiction », Gore Vidal s'amuse à ridiculiser les représentants du postmodernisme littéraire aux États-Unis en accordant une attention particulière à Donald Barthelme, qu'il juge représentatif de tout ce que ce courant littéraire a produit de plus mauvais. Profitant du fait que Barthelme ait affirmé deux ans plus tôt que les seuls auteurs américains vivants qui valaient la peine d'être lus étaient John Barth, Grace Paley, William Gass et Thomas Pynchon, Gore Vidal procède à un examen minutieux des œuvres de ces auteurs, dans le but évident de les disqualifier. Le principal reproche que Vidal leur adresse est qu'ils écrivent des livres faits pour être enseignés davantage que pour être lus, des livres de professeurs d'université destinés à être décortiqués par leurs étudiants. À propos de *Giles Goat-Boy*, le roman de John Barth, il écrit par exemple : « another 800 pages of ambitious schoolteacher-writing : a book to be taught rather than read. » (Vidal, 1993 : 134) Le but poursuivi par Vidal est de dénoncer la prétention à l'autonomie, la circularité malsaine de ce qu'il considère être le « University-Novel », qu'il oppose au « Public-Novel », ce livre qui s'adresse à tous. Vidal s'adonne, on le comprend, à une critique du postmodernisme semblable à celle qu'on retrouvera plus tard chez Wallace, en lui reprochant de reconduire une vision élitiste de la littérature, écrite à l'écart du monde pour être lue et appréciée à l'intérieur des murs de l'institution. Cette institution américaine, Vidal la qualifie de réactionnaire, peut-être justement à cause de son retrait de la vie publique :

The division between what I have elsewhere called the Public-Novel and the University-Novel is now too great to be bridged by any but the occasional writer who is able to appeal, first to one side, then to the other, fulfilling the expectations (more or less) of each. I find it hard to take seriously the novel that is written to be taught, nor can I see how the American university can provide a base for the making of "new"

writing when the American university is, at best, culturally and intellectually conservative and, at worst, reactionary. (Vidal, 1993 : 145)

Quarante ans après ce jugement sans appel, on est en mesure d'observer que Vidal, s'il ne se trompait pas quant au rôle de plus en plus important que l'université était appelée à jouer dans la production littéraire, faisait fausse route quant à l'influence qu'elle exercerait dans l'évolution des formes. La popularité étonnante de l'œuvre de Wallace, tant à l'université que dans la sphère publique, a beaucoup à nous apprendre sur l'évolution du lectorat, mais aussi sur celle du postmodernisme. En tant qu'héritier de l'esthétique postmoderne, Wallace a réussi à faire le pont entre les deux pôles identifiés par Vidal, démontrant que l'expérimentation formelle n'est pas condamnée à intéresser un cercle restreint d'initiés. Un des exploits de Wallace, en ce sens, aura été de joindre le roman public et le roman universitaire. Dans le chapitre qui suit, j'analyserai la postérité de son œuvre, en montrant que c'est justement en transcendant les oppositions entre la théorie et la vie, entre la culture universitaire et la culture populaire qu'il est parvenu à laisser sa marque de façon durable dans le paysage littéraire contemporain.

Mes analyses ont porté jusqu'à présent sur la logique interne de l'œuvre de Wallace, principalement sur la façon dont sa conception de la littérature repose sur un dialogue constant avec la postmodernité littéraire, les problèmes langagiers qui l'accompagnent et qui, ultimement, la constituent. Une des caractéristiques les plus saisissantes de cette œuvre est la façon avec laquelle s'y estompe la frontière entre le discours critique et l'œuvre elle-même, la théorie fournissant à l'écrivain un ensemble notionnel lui permettant d'affirmer l'importance de l'expérience littéraire. J'ai évoqué à quelques occasions comment ces prises de position théoriques ont eu leur importance dans le paysage littéraire américain des deux dernières décennies, sans toutefois analyser la spécificité de ce phénomène où l'écrivain fournit à la critique les outils lui permettant de se lancer dans la lecture de son œuvre et de s'aventurer à en proposer une interprétation. Cette dernière analyse permettra d'illustrer comment l'œuvre de Wallace peut être située dans l'histoire littéraire récente comme un moment pivot, un lieu où transitent et se transforment des problèmes littéraires hérités du postmodernisme afin de ressurgir sous d'autres formes, avec une pertinence nouvelle. Cette pertinence, on la remarque

par l'influence qu'exerce l'œuvre de Wallace sur ses contemporains, et plus précisément par leur façon de reconduire certaines des idées au cœur de sa conception de la littérature.

Cette dernière partie porte sur la renégociation des rôles de la critique et de l'écrivain, mais aussi de la fiction et de la théorie qui se manifeste dans l'œuvre de Wallace. J'analyserai comment il a influencé la réception de son œuvre et comment il a ainsi participé à un renouvellement des perspectives sur la littérature actuelle. Ce renouvellement a plusieurs visages, si bien qu'on a parlé ces dernières années de post-postmodernisme, de néo-sincérité, de retour du sujet ou encore de tournant éthique de la théorie littéraire. Toutes ces notions, qui cherchent à faire le portrait des écritures contemporaines, ont en commun un certain réaligement de l'attention théorique, allant du texte lui-même vers les sujets faisant l'objet du discours littéraire, mais aussi vers ceux qui font l'expérience de la littérature. Autrement dit, ce réaligement de l'attention théorique est avant tout pragmatique et concerne d'abord le départage entre les problèmes jugés importants et ceux jugés sans intérêt. Dans la foulée des réflexions proposées par Wallace, il ne s'agirait plus tant de développer une perspective théorique essentialiste ou ontologique cherchant à résoudre la question « Qu'est-ce que la littérature? » que d'interroger les effets de ces discours dits littéraires afin d'en mesurer l'efficacité. Pour le formuler à la manière de Stanley Fish, il semble qu'il y ait eu dans les dernières années un réaménagement des priorités des communautés interprétatives qui s'intéressent à la littérature contemporaine américaine, ce qui a entraîné bien sûr une réévaluation des questions jugées pertinentes ou non, mais aussi plus fondamentalement une reconfiguration desdites communautés interprétatives, de leur fonctionnement et de leur rapport à la création. Sans dire que Wallace est l'unique responsable de ces changements – ce qui témoignerait d'une compréhension simpliste des modes complexes de circulation des idées qui les sous-tendent –, il faut reconnaître qu'il y a joué un rôle décisif, tant par ses prises de position que par la réception pour le moins favorable qu'a connue son œuvre.

On s'en souvient, Fish a décrit les communautés interprétatives comme des structures de contraintes qui balisent l'interprétation en général, et donc aussi celle des œuvres littéraires. Il ne faut pas s'étonner que Fish s'attarde surtout aux communautés universitaires, puisqu'il s'agit des communautés les plus fortement structurées par des présupposés théoriques qui

interdisent certaines façons de faire pour en valoriser d'autres. Si les débats théoriques des dernières décennies nous ont appris quelque chose, c'est bien que la théorie est une façon de départager les interprétations légitimes de celles qui ne le sont pas, et non pas celles qui seraient vraies ou fausses. Nous interprétons toujours à partir d'un certain cadre de pensée, car, comme le rappelle Yves Citton dans sa préface à la traduction française des conférences de Fish, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, l'individu est toujours porteur de contraintes qui limitent sa liberté. Paraphrasant Fish, Citton rappelle « [qu'] il n'y a que très rarement besoin de pointer un pistolet sur la tempe d'un individu pour le contraindre à limiter sa liberté, parce que, le plus souvent, *il porte lui-même dans sa tête le revolver d'une contrainte intériorisée*. » (Fish, 2007 : 19) La théorie de Fish, selon laquelle le sens ne se trouve pas en amont du texte, en une quelconque intention de l'auteur, mais plutôt en aval, dans l'acte de lecture même, a donné lieu à une polémique qui a fait couler beaucoup d'encre, notamment chez les défenseurs de l'herméneutique, pour qui le texte possède un sens qu'il s'agit d'expliquer et d'expliciter. On craignait, par exemple, que la théorie de Fish rende légitime et favorise une cacophonie nihiliste où les interprétations se vaudraient toutes. Pourtant, les propositions de Fish étaient limpides et stipulaient que le nombre d'interprétations possibles est limité par les structures de contrainte intériorisées par les membres desdites communautés interprétatives. Cette précision, cependant, est tout aussi choquante que son pendant nihiliste : le critique n'est jamais libre puisque ses idées sont le fruit d'un consensus qui les précède. D'un relativisme absolu, on passe à une conception fataliste où le discours du critique est le résultat d'une certaine ventriloquie, comme si la communauté à laquelle il appartient parlait à travers lui... Ou le forçait à écrire sous la menace d'un revolver.

Le problème qui m'intéresse est de déterminer qui a mis ce revolver sur la tempe de l'interprète. Il s'agit d'une question difficile, peut-être même insoluble, puisque cela revient à chercher les origines du *sens commun* des spécialistes de l'interprétation des textes littéraires, sans compter que ces spécialistes ne forment pas un bloc monolithique, mais adoptent au contraire des positions diverses selon leurs allégeances théoriques et leurs champs d'intérêt. Il est d'ailleurs possible d'arguer que ces antagonismes théoriques sont constitutifs des structures de contraintes qui intéressent Fish. Bien qu'il y ait plusieurs facteurs à prendre en

considération, Fish est toutefois clair sur la dichotomie entre les textes, objets passifs, et les interprètes qui s'en emparent activement pour les interpréter. Cette déclaration de principes, qui a engendré de nombreux débats entre sémioticiens de la lecture et qui ne fait toujours pas consensus aujourd'hui, a eu néanmoins le mérite de conférer une certaine crédibilité à l'idée selon laquelle la lecture est une pratique dynamique qui imprime sa marque sur les textes selon le contexte et l'époque. La signification d'un texte n'est jamais fixée une fois pour toutes, puisque si le texte doit avoir un sens, il n'en a que pour les lecteurs qui s'y intéressent, et l'interprétation développée par ces mêmes lecteurs est largement tributaire des règles et des présupposés qui régissent la communauté interprétative à laquelle ils appartiennent. Le sens que Wallace accorde a posteriori à l'ironie postmoderne, ou encore à l'autoréflexivité de la métafiction, est un bon exemple de ce phénomène de réévaluation constante des textes littéraires du passé à l'aune de contextes toujours nouveaux. Le problème de l'influence littéraire, en ce sens, est indissociable de l'histoire des idées, où ce qui hier était jugé novateur est souvent réévalué avec intransigeance.

Bien que l'intérêt de la réflexion proposée par Fish autour des communautés interprétatives ne fasse pour moi aucun doute, je crois qu'il y a dans sa description des rapports entre le texte et le lecteur un problème auquel il n'a pas suffisamment porté attention. Ce problème réside dans le rôle que les textes eux-mêmes jouent dans l'élaboration des présupposés institutionnels et des structures de contraintes qui caractérisent une communauté interprétative. C'est-à-dire que Fish omet que les transactions au sein des communautés interprétatives ont souvent lieu par l'intermédiaire de textes. S'il existe des communautés interprétatives universitaires, il faut admettre que celles-ci sont principalement liées par les écrits de leurs différents membres. Ce phénomène m'amène à remettre en question la prétendue passivité des textes, car ce sont eux qui assurent la cohérence des différentes communautés, et même plus spécifiquement des différentes écoles de pensée. Si l'on prend en considération ce rôle des textes dans la constitution de communautés de pensée, il apparaît erroné de claironner la passivité absolue du texte devant l'interprétation. Fish propose de manière polémique que l'interprétation fait le sens du texte, mais cela est possible parce que des textes antérieurs ont légitimé certaines façons d'interpréter. Cela est d'autant plus vrai dans le contexte littéraire actuel, où la frontière entre la théorie, la critique et les textes

littéraires tend à s'estomper, le commentaire de l'œuvre étant souvent incorporé à l'œuvre elle-même¹.

Cette conception de l'interprétation supposant la passivité d'un texte qui attend en quelque sorte qu'on lui confère du sens fonctionne plutôt bien dans le cas des textes du passé. Yves Citton, qui en cela adhère assez fidèlement aux théories de Fish, croit voir un rapport inversement proportionnel entre l'activité de l'interprète et la passivité du texte :

Souligner la dimension assertive de la critique littéraire, cela revient premièrement à renverser les polarités d'activité et de passivité : le texte de Racine ne peut que subir passivement les interprétations que projettent activement sur lui les vagues successives de critiques, chacune armée du langage propre définissant une communauté interprétative (sociologique, psychanalytique, biographique, thématique, etc.). (Citton, 2007 : 66)

Le fait que Citton choisisse le texte de Racine pour exemplifier ses propos s'inscrit dans un contexte bien précis qu'il est nécessaire de connaître pour comprendre ses visées. Il s'agit pour le théoricien français de valoriser ce qu'il nomme les lectures actualisantes (Citton, 2007 : 344), c'est-à-dire les démarches interprétatives visant à éclairer la pertinence actuelle d'une œuvre du passé. Dans le cadre de ce programme qui vise à prendre ses distances des pratiques de lecture cherchant à restituer la signification d'une œuvre par l'étude de son contexte de publication, on peut comprendre pourquoi Citton valorise l'appropriation lectorale et insiste sur l'inertie du texte. Il s'agit pour lui de valider théoriquement l'étude des textes appartenant au canon en réaffirmant leur pertinence pour les lecteurs d'aujourd'hui. Cette conception de l'interprétation, qui s'applique plutôt bien aux textes du passé, néglige toutefois l'immédiateté des rapports entre un texte et ses lecteurs contemporains qui, dans bien des cas, sont liés par une même communauté interprétative. Dans ces cas précis, la schématisation proposée par Fish et reconduite par Citton ne suffit pas à décrire les rapports subtils entre le texte et ses lecteurs. Il faut reconnaître que si Racine n'appartient pas à une communauté interprétative universitaire contemporaine, il est difficile de dire la même chose

¹ Au sujet de cette intrication du discours critique et de la fiction, on lira Robert Dion, « Une critique postmoderne » (1993) ainsi que Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine* (1998), tout particulièrement le chapitre six, qui porte sur le roman *White Noise* (1985) de Don DeLillo : « Les murmures de la machine, ou peut-on lire au-delà du bruit de fond? » (p. 173-196)

de David Foster Wallace. C'est pourquoi je crois que l'œuvre de cet écrivain est susceptible de nous éclairer sur le fonctionnement des communautés interprétatives qui s'intéressent à la littérature américaine actuelle. Cette œuvre montre comment la vieille distinction entre les textes littéraires conçus comme objets d'analyse et la théorie littéraire comme outil permettant leur analyse ne tient plus la route aujourd'hui. Le rapprochement entre l'écriture littéraire et la théorie qui cherche à comprendre ses enjeux vient, au moins en partie, invalider certaines des thèses de Fish, qui ne semble pas envisager la possibilité d'un texte qui court-circuite les interprétations qu'on puisse en faire en indiquant lui-même le cadre théorique dans lequel il s'inscrit, ou plutôt à partir duquel il souhaite être lu. Cette façon de faire renverse le schéma interprétatif proposé par Fish : nous n'avons plus affaire à un texte passif qui serait filtré par les présupposés interprétatifs d'une communauté, mais plutôt à un texte qui met activement à l'épreuve l'autonomie de la critique à son endroit. À lire certains textes de Wallace, on comprend que l'écrivain contemporain n'a rien à envier aux théoriciens universitaires quant à leur maîtrise des discours théoriques, la théorie faisant partie de ses sujets de prédilection et constituant de bien des façons l'arrière-plan qui permet de saisir l'orientation de son travail. En cela, la théorie littéraire n'est pas pour l'écrivain un outil d'interprétation de textes déjà écrits, mais plus fondamentalement le terreau dans lequel l'œuvre plonge ses racines. Devant une telle maîtrise du discours, il n'est pas rare que la critique se retrouve dans la posture passive, pour ne pas dire soumise, que Fish attribuait polémiquement au texte.

Bertrand Gervais, dans son essai sur la lecture littéraire en littérature américaine, a relevé le problème que ce rapprochement de la critique et de la pratique pose à celui qui souhaite proposer une lecture singulière d'une œuvre. En s'appuyant sur *White Noise* (1985), le roman de Don DeLillo qu'il juge typique de ce rapprochement de la critique et de la pratique, Gervais soulève qu'il est difficile de l'interpréter en évitant les prémisses qu'il pose lui-même, puisque le lecteur et le texte appartiennent à la même communauté interprétative. Ce phénomène, jugé typiquement postmoderne, entraînerait la critique dans une démarche davantage descriptive qu'analytique, son travail consistant moins à dégager les grandes lignes susceptibles d'en éclairer la lecture qu'à en expliciter les termes, déjà connus de la plupart des lecteurs. Cette analyse amène Gervais à parler de *convergence interprétative*, une notion utile

pour analyser la réception de l'œuvre de Wallace, mais aussi pour comprendre comment s'articule le passage du postmodernisme de DeLillo à la poétique que propose Wallace :

Le postmodernisme en littérature est une communauté interprétative, c'est-à-dire un ensemble partagé de stratégies interprétatives à la fois pour lire et pour écrire les textes, pour établir leurs propriétés et leur attribuer des intentions. [...] *White Noise* et ses critiques participent de la même communauté : ils partagent les mêmes conceptions de la littérature et de ses poétiques les plus récentes, du monde contemporain et de ses complexités, du rapport du sujet à la société, à l'histoire, à la technologie. C'est cela qui explique la *convergence interprétative* marquée qui les caractérise, de même que la disponibilité du texte lui-même, qui rend possible et favorise cette convergence. (Gervais, 1998 : 179)

Cette analyse est importante, car elle nous indique que le phénomène de contamination du discours critique qu'on constate avec l'œuvre de Wallace n'est pas nouveau, mais est au contraire au cœur des nombreux brouillages qui font la substance du postmodernisme. Ainsi, la singularité de l'œuvre de Wallace réside moins dans son influence sur la critique que dans l'orientation de cette influence. Tout comme DeLillo manifeste dans son roman une maîtrise des discours critiques et médiatiques associés au postmodernisme, Wallace a une conscience aiguë des apories soulevées par ces mêmes conceptions postmodernes. Autrement dit, la critique du postmodernisme proposée par Wallace s'inscrit paradoxalement dans un mouvement critique et théorique déjà amorcé par un écrivain comme Don DeLillo. L'incorporation du discours critique dans la genèse de l'œuvre est un héritage du postmodernisme, bien que la substance de cette critique, elle, cherche à s'éloigner de ce mouvement qui lui donne son impulsion première. Cette réflexivité exacerbée, que j'ai analysée dans les chapitres précédemment, pose aussi problème au niveau de la réception des œuvres, puisqu'elle cherche à confiner les critiques à une pratique paraphrastique de l'explication, plutôt que de leur laisser l'espace et la liberté nécessaires pour mener à bien une lecture singulière. Cela pose problème dans la mesure où il en résulte une *convergence interprétative*, pour reprendre l'expression de Gervais, mais aussi et surtout parce que cette convergence est justifiée par l'acuité de l'autoréflexivité wallacienne, qui offre effectivement des pistes d'analyses fertiles pour cerner les enjeux soulevés par son œuvre. Dès lors, l'interprétation littéraire n'est plus simplement un discours second, mais est, plus encore, confrontée à une certaine perte d'autonomie. Non pas que la critique ait perdu sa pertinence. Simplement, force nous est d'admettre qu'elle n'a plus le champ libre et que les écrivains,

jadis objet du discours critique, occupent désormais une place de choix dans son élaboration. Ils apparaissent parfois même plus aptes à en renouveler la pratique, peut-être parce que la pression institutionnelle qui pèse sur les agents du discours critique ne s'exerce pas sur eux d'une façon aussi soutenue qu'elle le fait à l'université, par exemple.

Pour bien saisir l'importance de cette reconfiguration du champ littéraire, il faut s'arrêter de nouveau à *The Program Era* de Marc McGurl (2009). Dans cet essai qui retrace l'histoire des cours de *Creative Writing* aux États-Unis, McGurl montre comment les écrivains, la critique et plus largement les lecteurs se sont peu à peu rapprochés depuis l'après-guerre, principalement par leur fréquentation de l'université, où la démarcation nette entre création et critique littéraire s'est graduellement estompée. Sans toutefois utiliser la terminologie de Fish, McGurl s'emploie à démontrer comment les divers acteurs du champ littéraire appartiennent, aujourd'hui plus que jamais, aux mêmes communautés interprétatives, soudées par des approches théoriques cristallisées par l'université :

For better or worse, colleges and universities are now the central conservators of modernist literary value as such, and they are where most "serious writers" (of which there is now an oversupply) and "serious readers" (of which there can never be enough) are trained. (McGurl, 2009 : X)

Cette étude de McGurl est importante à plusieurs égards, mais l'aspect le plus novateur de sa réflexion est sa façon d'insister sur la circularité de plus en plus évidente du monde des lettres américaines. Les écrivains, en étant formés par la théorie littéraire qui circule sur les campus, produiraient des œuvres de plus en plus réflexives, conscientes des enjeux qu'elles soulèvent, mais aussi des œuvres « self-involved », en un sens qui ne manque pas d'évoquer le problème du solipsisme qui intéresse Wallace : « Explicitly or not, every work of serious fiction in this period is, on one level, a portrait of the artist. » (McGurl, 2009 : XI) Ce portrait de l'artiste, aurait-il pu ajouter, esquisse les contours d'un artiste nouveau : l'artiste en tant que théoricien.

Ce principe structurant du champ littéraire actuel, notons-le, rejoint le constat posé par Wallace, à la suite de Beck, Giddens et Lash, d'une réflexivité qui s'étend à toutes les sphères d'activités humaines et que ces derniers désignent par le terme de « modernité réflexive ». La

circularité de l'expérience autoréflexive trouverait ainsi au sein même du champ littéraire des échos évidents. Notons aussi que dans le cas de Wallace, l'insistance sur la théorie littéraire a quelque chose de paradoxal, puisqu'elle semble à première vue confiner ses œuvres à un cercle restreint de lecteurs familiers avec la théorie littéraire actuelle. Cependant, ce n'est pas tout à fait le cas puisqu'il faut se rappeler que Wallace joue sur deux plans en cherchant à ramener la théorie, et donc ses praticiens, vers les problèmes fondamentaux de l'expérience humaine. Le fait qu'il insiste à ce point sur la théorie, dans ses entretiens et dans ses essais, est un indicatif clair de la communauté interprétative à laquelle il s'adresse et qu'il souhaite influencer. Toutefois, il faut dire que sa façon de faire usage des discours théoriques se veut accessible et transcende en quelque sorte la frontière entre la culture populaire (*low brow*) et la culture dite « lettrée » appartenant à un cercle traditionnellement plus restreint (*high brow*). Rappelons-nous aussi comment, dans l'un de ses premiers textes, « Fictional Futures and the Conspicuously Young » (1988), Wallace insistait sur les liens qui unissent désormais la théorie et l'écriture littéraire, refusant de confiner la théorie au domaine de l'abstraction en se penchant sur les problèmes pratiques qui l'accompagnent :

The demise of Structuralism has changed a world's outlook on language, art, and literary discourse; and the contemporary artist can simply no longer afford to regard the work of critics or theorists or philosophers – no matter how stratospheric – as divorced from his own concerns. (Wallace, 2012 : 63)

Ce passage témoigne de la situation d'énonciation bien particulière de Wallace. Non seulement est-il conscient d'appartenir à une communauté interprétative spécifique liée par des questions théoriques que l'on peut ranger sommairement sous l'étiquette du post-structuralisme, mais il prend aussi position en affirmant que l'écrivain contemporain doit reconnaître ce phénomène et admettre qu'il ne peut plus écrire en ignorant l'impact qu'ont eu ces théories sur notre compréhension du langage. J'ai longuement analysé l'influence de la théorie sur l'œuvre de Wallace, si bien que son appartenance à la communauté interprétative soudée par la théorie littéraire et la philosophie du langage ne fait plus de doute. Ce qu'il reste maintenant à analyser, c'est l'autre versant de ce phénomène, c'est-à-dire l'influence de Wallace sur ladite théorie. Il ne s'agit pas d'une activité sémiotique à sens unique comme le propose Fish, mais plutôt d'un phénomène de transfert où l'auteur influencé par la théorie littéraire, en un retour de balancier fascinant, prend part aux débats et parvient même à y

imprimer sa marque. Dans le cas de Wallace, le rapport à la théorie témoigne de la même conscience réflexive qui anime ses personnages de fiction, la rhétorique jouant là comme ailleurs un rôle fondamental dans son écriture.

Nous avons vu que Wallace connaît bien le débat entourant la prétendue mort de l'auteur, et que celui-ci a affirmé dans l'essai « Greatly Exaggerated » (1992) que ce présupposé théorique ne résiste pas à l'épreuve du réel. En dernière analyse, il s'avère impossible de nier que le texte est le produit d'une intention auctoriale. Dans ce contexte, un passage de son célèbre entretien avec Larry McCaffery, qui a eu lieu l'année suivante, a de quoi surprendre. Wallace y adoptait une position semblable à celle défendue par Fish, qui veut que le texte, une fois publié, appartienne au lecteur qui l'interprète à la lumière de sa propre expérience, l'écriture étant une fois pour toutes libérée des intentions initiales de l'auteur. Wallace embrassait ainsi le présupposé de la mort de l'auteur, une mort qui, on le verra, est contredite par l'influence exceptionnelle qu'a eue cet entretien sur le discours critique portant sur son œuvre :

Observing a quantum phenomenon's been proven to alter the phenomenon. Fiction likes to ignore this fact's implications. We still think in terms of a story "changing" the reader's emotions, cerebrations, maybe even her life. We're not keen on the idea of a story sharing its valence with the reader. But the reader's own life "outside" the story changes the story. You could argue that it affects only "her reaction to the story" or "her take on the story." But these things are the story. This is the way Barthian and Derridean post-structuralism's helped me the most as a fiction writer : once I'm done with the thing, I'm basically dead, and probably the text's dead; it becomes simply language, and language lives not just in but through the reader. (Burn, 2012 : 40)

Qu'un écrivain proclame sa mort théorique dans un entretien qui consacre, avec « E Unibus Pluram », son importance dans le champ littéraire contemporain, voilà un paradoxe digne des raisonnements les plus retors des personnages qui peuplent l'univers wallacien. Si Wallace avait déjà publié *The Broom of the System* en 1987 et *Girl With Curious Hair* en 1989, l'année 1993 apparaît rétrospectivement comme l'une des plus marquantes de sa carrière d'écrivain, avec la publication de ces deux textes ayant acquis au fil du temps une

valeur de manifeste². Ils constituent, comme plusieurs critiques l'ont remarqué, l'art poétique de Wallace sur lequel les premiers lecteurs de son œuvre se sont appuyés pour l'interpréter, et sur lequel on revient encore aujourd'hui comme à un passage obligé. On y retrouve plusieurs thèmes majeurs de l'œuvre wallacienne, ceux qui ont le plus attiré l'attention de la critique : l'influence de la culture télévisuelle sur la littérature contemporaine, la prégnance de l'ironie dans la littérature et les arts, la valorisation de l'empathie comme démarche littéraire, la volonté de dépasser le constat relativiste postmoderne, etc. Évidemment, ce phénomène pose une question difficile à la théorie littéraire : ces thèmes identifiés par Wallace épuisent-ils la signification de son œuvre, ou bien aveuglent-ils au contraire la critique parce qu'ils ont été énoncés et illustrés avec finesse par l'auteur? Une chose est certaine : ces deux textes confirment que l'auteur n'est pas mort et que la prétendue liberté du lecteur décrite par Wallace est de la poudre aux yeux. Ce que l'analyse de la réception de l'œuvre de Wallace montre, c'est au contraire le consensus théorique autour des propositions de cet auteur. L'interprétation du champ littéraire contemporain qu'il a proposée est parvenue à séduire son lectorat, si bien qu'elle a en retour modifié le regard que la critique porte sur les textes actuels. Si la communauté interprétative structure par ses contraintes le regard qu'un lecteur pose sur un texte, il arrive en retour qu'un texte puisse provoquer une modification des présupposés liant les membres de ladite communauté interprétative.

On verra que l'analyse proposée par Wallace dans ces deux textes a durablement influencé la critique portant sur son œuvre, induisant parfois même un certain aveuglement, ou encore une perte d'autonomie de la critique qui s'abandonne à une pratique du discours paraphrastique en commentant et en développant les propositions de l'écrivain. Car il ne faut pas se leurrer : si les propositions théoriques de Wallace sont pertinentes pour comprendre ses intentions d'auteur et la logique qui préside à son projet d'écriture, celles-ci s'avèrent plutôt réductrices lorsqu'on les confronte à la richesse et à l'ambiguïté de ses textes de fiction. L'influence de ces propositions nous apprend toutefois que l'auteur est bien vivant et qu'on

² Ces deux textes ont d'abord été publiés en 1993 dans un numéro de *The Review of Contemporary Fiction* consacré à William T. Vollmann, Susan Daitch et David Foster Wallace, ces trois auteurs étant alors jugés représentatifs d'une nouvelle génération d'écrivains. Si Susan Daitch est moins reconnue aujourd'hui, force est d'admettre que Larry McCaffery a vu juste en insistant sur l'importance de Vollmann et de Wallace.

l'écoute avec déférence lorsqu'il décrit les problèmes littéraires qui le préoccupent. Les écrivains qui abordent directement la théorie littéraire intéressent la critique puisqu'ils parlent leur langage et situent leur œuvre dans une série de problèmes immédiatement récupérables par celle-ci. On peut tenter de démontrer que le regard que l'écrivain porte sur son œuvre ne suffit jamais à en épuiser la signification, mais il n'en demeure pas moins que Wallace est parvenu à structurer la critique portant sur son œuvre d'une façon qu'on ne peut se permettre d'ignorer. L'exigence d'une critique qui soit capable de garder ses distances face au texte prend dans ce contexte une tout autre signification. Il ne s'agit pas de fermer les yeux devant les propositions théoriques de l'auteur, puisqu'elles sont effectivement pertinentes et méritent d'être prises en compte. Il s'agit plutôt de chercher à mesurer l'écart entre les intentions énoncées, les pistes interprétatives proposées et ce que l'on peut effectivement trouver dans les textes eux-mêmes. Autrement dit, la prise en compte des propositions de l'auteur ne signifie pas qu'on doit y adhérer, même si dans les faits, on le verra, il est difficile pour la critique de résister à l'entreprise de séduction de l'auteur.

En tant que manifeste, « E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction » s'inscrit directement dans l'histoire récente de l'influence de l'auteur sur le discours critique et constitue un exemple éloquent du fonctionnement de cette convergence interprétative dont parle Bertrand Gervais dans son essai³. Par les questions qu'il y aborde, Wallace instaure un dialogue avec deux autres manifestes qui ont eu une influence décisive sur le regard que l'on porte sur l'histoire littéraire américaine des dernières décennies, « The Literature of Exhaustion » de John Barth, publié en 1967 dans *The Atlantic*, et « Stalking the Billion-Footed Beast. A Literary Manifesto for the New Social Novel » de Tom Wolfe, publié en 1989 dans *Harper's Magazine*. Sans revenir sur les détails de ces manifestes, je souhaite rappeler qu'ils ont tous deux exercé une influence précise sur le discours critique de notre époque en proposant des ensembles notionnels susceptibles d'éclairer l'histoire récente de l'écriture de fiction et les avenues qui s'offrent à elle. Qu'il s'agisse du *new journalism* ou

³ Gervais a analysé un autre cas de convergence interprétative, dans un article sur *The Blood Oranges* (1970) de John Hawkes (Gervais et Bergeron, 2001). Cet article montre bien comment l'autorité de l'auteur peut avoir une influence décisive sur le sens qu'une communauté interprétative donne à son texte.

encore de la littérature de l'épuisement, on constate que ces deux manifestes témoignent de l'influence de leur auteur sur la théorie littéraire, qui s'est approprié ces notions pour construire la cohérence de corpus composés d'œuvres par ailleurs fort dissemblables. Ces textes ont aussi en commun leur ton normatif puisqu'ils départagent les avenues esthétiques qu'ils jugent périmées de celles qui recèlent quelques promesses d'avenir. Daniel Punday, dans *Five Strands of Fictionality. The Institutional Construction of Contemporary American Fiction* (2010), analyse l'importance des institutions dans l'histoire littéraire récente. Celui-ci insiste sur le fait que les écrivains postmodernes comme John Barth et Robert Coover, en tant que professeurs d'université, ont joué un rôle actif dans la perception de ce qui a été considéré au fil du temps comme postmoderne. Autrement dit, ces écrivains joueraient sur deux plans, soit celui de la production des œuvres et celui de leur institutionnalisation : « [...] these writers are not the passive victims of categorization but rather agents themselves within the complex dance of movement definition and canon formation. » (Punday, 2010 : 32) Punday rappelle aussi comment les métafictions de ces écrivains ont été liées par Marc McGurl à leur appartenance à l'institution universitaire, la réflexivité textuelle entretenant plusieurs similitudes avec le discours critique engendré par cette même institution. Dans *The Novel Art : Elevations of American Fiction After Henry James*, McGurl analyse « Lost in the Funhouse » comme étant le symptôme de l'institutionnalisation de la littérature qui a eu lieu dans les universités américaines lors de l'après-guerre, en une interprétation qui ne manque pas de rappeler celle proposée par Gore Vidal une trentaine d'années auparavant. McGurl écrit en effet que

Reading this disillusioning passage, where fiction, as metafiction, has become rhetorically indistinguishable from literary criticism, one is tempted to say that the programmatic "technicality" of the metafictional experiments of American professor-writers such as Barth and Barthelme and Coover should be read, in a sense, as *instances* of the bureaucratic-technical discourse produced in the postwar American university – even as they must also be seen as *aestheticizations* of that discourse. (McGurl, 2001 : 179).

Ces analyses institutionnelles de l'esthétique métafictionnelle sont importantes puisqu'elles éclairent comment la théorie et la pratique se nourrissent plus que jamais l'une l'autre, mais aussi comment l'université est devenue au fil du temps un lieu de production privilégié, non plus seulement du discours critique, mais aussi de la littérature elle-même. Les

manifestes littéraires de John Barth et de Tom Wolfe témoignent de cette intrication récente de la pratique, de la théorie, de la critique et de l'histoire littéraires. Les textes de ces deux écrivains ne sont pas des objets de la théorie littéraire, mais constituent plutôt des interventions au sein de ladite théorie.

J'ai suffisamment insisté sur la conception de la littérature défendue par Barth et sur la façon avec laquelle Wallace l'utilise comme repoussoir afin de valoriser ses propres convictions littéraires. Une relecture du texte de Wolfe permet toutefois de mieux cerner l'ambition de Wallace, qui *rejoue* littéralement les prises de position de Barth et de Wolfe, comme s'il tenait pour acquis que l'écrivain d'aujourd'hui doive détailler publiquement sa vision de l'histoire littéraire, mais aussi ses visées quant à la place qu'il entend y occuper. Évidemment, il s'agit aussi d'articuler une nouvelle voie pour l'écrivain contemporain, de s'emménager une place de choix dans le champ littéraire en rejetant des avenues jugées désuètes. Voyons maintenant comment les propositions défendues par Wallace constituent en quelque sorte une synthèse historique des postures adoptées par Barth et Wolfe.

Le texte de Wolfe, publié seulement quatre ans avant « E Unibus Pluram », s'attaque lui aussi au formalisme des romanciers postmodernes, qui sont décrits négativement comme des *Puppet-Masters*, c'est-à-dire des formalistes qui s'amusent à considérer la littérature comme un simple jeu langagier. Comme Wallace le fera à sa suite (sans toutefois le mentionner), Wolfe critique le doute radical au fondement de la postmodernité littéraire en défendant l'idée qu'il est toujours possible et souhaitable d'écrire des romans aux ambitions réalistes⁴. On retrouve aussi dans son texte une critique de l'institutionnalisation de l'écriture de fiction, qui favoriserait un rapport à la littérature aristocratique qui valorise l'autonomie de la littérature et qui, en cela, serait déconnecté de la réalité :

⁴ Le rapport que Wallace entretient avec le *new-journalism* mériterait d'être étudié en profondeur. Malgré les affinités que ses textes journalistiques ont avec ceux de Hunter S. Thompson et de Tom Wolfe, Wallace s'est distancié de ces deux auteurs, en les accusant de narcissisme dans un entretien de 2005 : « I personally find a great deal more pleasure and value in the "works and ideas" of nonfiction writers like Swift, Montaigne, Lamb, Orwell, Baldwin, Dillard, and Ozick than in those of Hunter Thompson or Tom Wolfe. » (Burn, 2012 : 155) Ce rejet de Wolfe ne change rien au fait que Wallace partage avec ce dernier sa critique des postmodernes.

By the mid-1960s the conviction was not merely that the realistic novel was no longer possible but that American Life itself no longer deserved the term *real*. American life was chaotic, fragmented, random, discontinuous; in a word, *absurd*. Writers in the university creative writing programs had long, phenomenological discussions in which they decided that the act of writing words on a page was the real thing and the so-called real world of America was the fiction, requiring the suspension of disbelief. *The so-called real world* became a favorite phrase. (Wolfe, 1989 : 49)

Le problème est posé de façon limpide : l'expérimentation formelle, qui découle de certains partis pris théoriques mettant en doute la prétendue réalité objective au profit de la textualité, qui serait l'unique réalité tangible, participe du divorce entre la littérature et le monde. Les différents termes de ce raisonnement ne doivent plus étonner à ce stade-ci de mon exposé, puisque la vision de la littérature contemporaine proposée par Wallace repose sur des bases similaires, pour ne pas dire identiques. En fait, une lecture comparative des manifestes de Wolfe et de Wallace laisse subsister peu de doute quant à l'influence qu'a eue Wolfe sur ce dernier. La critique que le père du *new journalism* propose de l'expérimentation formelle semble avoir particulièrement marqué Wallace, surtout lorsqu'on constate qu'il la relie lui aussi à une attitude ironique jugée néfaste :

Irony was the attitude supreme, and nowhere more so than in the Puppet-Master novels, a category that often overlapped with the others. The Puppet-Masters were in love with the theory that the novel was, first and foremost, a literary game, words on a page being manipulated by an author. (Wolfe, 1989 : 49)

La critique de l'expérimentation formelle proposée ici s'accompagne d'une entreprise de valorisation du roman naturaliste du XIX^e siècle, où le réalisme était lié à une expérience du monde fondée sur l'investigation journalistique. Le manifeste de Wallace partage ainsi avec celui de Wolfe un constat concernant les visées de l'expérimentation formelle, qui incarnerait trop souvent un divorce avec le réel plutôt qu'une tentative d'en embrasser la complexité. Il s'agit plutôt d'affirmer comment la fiction se nourrit de l'expérience du monde et, en retour, permettrait d'enrichir l'expérience du lecteur, ce que le postmodernisme, aux yeux de Wolfe et de Wallace, néglige de considérer avec sérieux.

On le comprend, si Wallace adhère à la critique formulée par Wolfe, il n'en tire toutefois pas les mêmes conclusions. Il semble au contraire évident que Wallace cherche à réconcilier deux approches de la littérature que les manifestes de Barth et de Wolfe présentaient comme

étant mutuellement exclusives, soit d'une part le rejet des conventions d'écriture dites réalistes, et d'autre part la volonté de rendre compte d'une expérience humaine en prenant à bras-le-corps la réalité. L'idée proprement wallacienne, je crois l'avoir démontré dans les chapitres précédents, est justement qu'il n'y a pas de contradiction entre la tentation réaliste et la tentation réflexive, puisque notre expérience commune est marquée par la réflexivité envahissante qui caractérise notamment la métafiction⁵. En proposant une synthèse des avenues envisagées par Barth et par Wolfe, Wallace s'aménage une place de choix dans le champ littéraire américain contemporain. La clarté avec laquelle il est parvenu à prendre position dans les débats littéraires de son temps, de même que sa connaissance des enjeux théoriques qui appartiennent d'abord à un cercle restreint d'initiés universitaires, ont fait en sorte qu'il a eu une influence remarquable sur la réception de son œuvre, mais aussi sur la configuration de la littérature contemporaine dans le discours critique. Les questions de l'ironie, de la réflexivité et de l'empathie sont devenues, qu'on le veuille ou non, des questions littéraires incontournables pour qui s'intéresse à la fiction américaine contemporaine, et cette orientation du discours critique est due, au moins en partie, à la contribution de Wallace. De la même façon, son œuvre est maintenant un référent pour qualifier et évaluer les œuvres d'auteurs actuels, l'étalon à partir duquel on mesure l'importance des œuvres nouvelles. Qu'on le veuille ou non, il y a un *avant* et un *après* David Foster Wallace pour la fiction américaine contemporaine.

Les prochaines pages seront consacrées à l'influence de Wallace sur sa communauté interprétative. Je m'attarderai d'abord à son influence sur la théorie littéraire proprement dite ainsi que sur la réception de son œuvre. Pour ce faire, mes analyses porteront sur certaines notions développées par la critique dans la foulée des propositions wallaciennes, c'est-à-dire celle de post-postmodernisme, dont l'expression la plus aboutie se retrouve chez Nicoline Timmer, et celle de néo-sincérité, dont un article d'Adam Kelly offre un exemple représentatif. Je montrerai également comment les critiques négatives de l'œuvre de Wallace attestent elles aussi à leur façon de l'importance de cet écrivain dans le champ littéraire

⁵ Notons aussi que pour le critique James Wood, Wallace s'inscrit dans la tradition réaliste américaine amorcée par Sinclair Lewis, principalement par sa façon d'embrasser le langage américain contemporain et sa décomposition dans les usages rhétoriques, notamment publicitaires et politiques qui saturent l'espace public. Cf. James Wood, *How Fiction Works*, New York, Picador, 2008, p. 32-34.

actuel. Les points de vue défendus par James Wood (*The New Yorker*), A. O Scott (*The New Yorker*) et Walter Kirn (*The New York Times*) retiendront mon attention. J'analyserai ensuite un phénomène fort symptomatique de l'influence de Wallace, c'est-à-dire le nombre impressionnant d'écrivains contemporains qui ont rendu hommage, d'une façon ou d'une autre, à son œuvre. Des textes de Jonathan Franzen, de Zadie Smith et de John Jeremiah Sullivan nourriront ma réflexion. Ce phénomène, tout en attestant du brouillage des frontières entre réception et production littéraire, montre aussi comment la conception de la littérature défendue par Wallace a suscité l'adhésion, non seulement des théoriciens de la littérature contemporaine, mais aussi de ses acteurs. Finalement, en analysant quelques œuvres de la littérature américaine actuelle, je montrerai comment l'œuvre de Wallace, mais aussi sa mythification amorcée depuis son suicide, ont eu une influence décisive sur certains des textes les plus marquants des dernières années aux États-Unis. Cette partie de ma réflexion portera principalement sur trois romans : *Freedom* de Jonathan Franzen (2010), *The Marriage Plot* de Jeffrey Eugenides (2011) et *A Visit from the Goon Squad* de Jennifer Egan (2010).

4.2 DE NOUVEAUX CONCEPTS POUR PENSER LA LITTÉRATURE ACTUELLE

Il aura fallu peu de temps après le suicide de Wallace, le 12 septembre 2008, pour que la critique pose un regard rétrospectif sur son œuvre et que se mettent en branle différents projets commémoratifs. De la publication des textes inédits à l'organisation de colloques entièrement consacrés à Wallace, en passant par la publication de plusieurs monographies analysant le détail de son œuvre, les années qui ont suivi sa mort ont été marquées par une véritable entreprise de canonisation. L'ampleur de ce phénomène n'est pas surprenante en elle-même, puisqu'elle est typique de notre époque (Hartog, 2003), mais son orientation, elle, est particulière. L'œuvre de Wallace a tout de suite été considérée en termes d'héritage, la critique faisant de celle-ci un moment pivot de la fiction américaine. À constater la fréquence à laquelle le nom de cet écrivain est évoqué dans le discours littéraire actuel, tant par les critiques que par les écrivains eux-mêmes, il n'est pas exagéré d'affirmer que Wallace a marqué l'imaginaire de son époque. En 2010, quand le volumineux premier roman d'Adam Levin est paru chez McSweeney's, *The Instructions*, un article de Maud Newton dans le

magazine *Salon* posait la question : « Is Adam Levin the new David Foster Wallace? » Deux ans plus tard, lors de la parution du premier roman de Sergio de la Pava, *A Naked Singularity*, l'éditeur évoquait *Infinite Jest* dans la description du livre sur le site de vente en ligne *Amazon*, et des critiques lui ont emboîté le pas en évoquant eux aussi David Foster Wallace. Notons que l'éditeur fait d'*Infinite Jest* le roman par excellence du milieu des années 1990 : « If *Infinite Jest* stuck a pin in the map of mid-90s culture and drew our trajectory from there, *A Naked Singularity* does the same for the feeling of surfeit, brokenness, and exhaustion that permeates our civic and cultural life today⁶. » Pour les jeunes écrivains actuels, mais aussi pour ceux qui jouissent déjà d'un certain prestige et qui appartiennent à sa génération (c'est le cas d'Egan, Eugenides et Franzen notamment), l'œuvre de Wallace est l'étalon avec lequel on mesure la valeur de leurs textes. Tout comme pour Wallace, les grands postmodernes étaient les figures littéraires à dépasser, la comparaison avec son œuvre est devenue presque incontournable pour les écrivains, et plus particulièrement les romanciers américains d'aujourd'hui.

Un article de Jon Baskin intitulé « Death is Not the End : David Foster Wallace. His Legacy and his Critics », paru dans le magazine culturel *The Point* au printemps 2009, moins d'un an après la mort de Wallace, permet de prendre la mesure de la richesse que la critique a rapidement perçu dans l'œuvre de cet auteur. Ce que cet article de Baskin nous indique, et que d'autres confirmeront à sa suite, c'est que le legs wallacien porte d'abord et avant tout sur des questions théoriques et concerne la valeur qu'on veut bien accorder à la littérature, notre façon de l'appréhender. Plus que son style d'écriture idiosyncrasique, marqué par une syntaxe retorse et un vocabulaire recherché, et plus globalement par une inventivité formelle qui l'inscrit comme nous l'avons vu dans les sillons de la métafiction postmoderne, il semble que ce soit la façon dont Wallace réfléchit au rôle de la littérature qui ait durablement marqué l'imaginaire contemporain. Nous avons vu que l'ensemble du corpus wallacien constitue un

⁶ Il faut comprendre que les suggestions d'achats, sur le site *Amazon*, fonctionnent à l'aide d'algorithmes analysant la recherche du consommateur. Ainsi, en écrivant *Infinite Jest* dans la description du roman de La Pava, l'éditeur s'assure que les consommateurs qui ont fait des recherches ou ont acheté des livres de David Foster Wallace se feront suggérer *A Naked Singularity*. Ici, l'influence de Wallace dépasse le cadre de mon propos, son nom étant utilisé à des fins mercantiles. Une analyse des usages économiques des références littéraires sur les sites de vente serait déterminante pour mesurer le capital culturel d'un écrivain comme David Foster Wallace.

plaidoyer pour la transitivité littéraire, la prétendue autonomie de la littérature y étant rejetée comme une fantaisie théorique reconduisant le solipsisme, bien réel celui-là, qui caractérise l'expérience du sujet contemporain aux yeux de l'auteur. Or, c'est justement sur cette conception communicationnelle de la littérature que Baskin insiste dans son article. La réflexion qu'il y propose est le symptôme d'un intérêt généralisé pour les enjeux théoriques soulevés par Wallace, cet intérêt attestant que son œuvre s'inscrit dans une communauté interprétative universitaire, qu'elle en maîtrise les codes et les travaille de l'intérieur.

Cela signifie que l'influence de Wallace est moins esthétique que pragmatique, en ce sens qu'elle concerne d'abord la façon dont nous concevons la littérature, son rôle et ses effets sociaux. À mon sens, il s'agit là de l'aspect le plus important de la réception de l'œuvre de Wallace, car ce type d'influence est bien différent d'une influence plus proprement stylistique, par exemple celle de Raymond Carver qui a fait plusieurs émules et qui, ultimement, a donné lieu à une école dite minimaliste. L'influence de Carver ne réside pas dans une théorisation de sa pratique par l'auteur, même s'il l'a fait à quelques occasions⁷, mais plutôt dans son style propre avec ses techniques narratives et ses thèmes dominants. Le cas de Wallace, on le verra, est sensiblement différent. Baskin, qui se propose de dresser le portrait de l'héritage wallacien, n'hésite pas à embrasser les points de vue défendus par l'écrivain à plusieurs reprises, si bien qu'il est difficile de ne pas remarquer le caractère paraphrastique de son hommage. Ce qu'on apprend en le lisant, c'est moins la conception de la littérature développée par Wallace, puisque nous la connaissons déjà, mais de façon plus concrète son pouvoir de persuasion, qui trouve en Baskin un lecteur particulièrement réceptif :

Against what he believed to be the outmoded theoretical commitments of his predecessors and contemporaries, he labored to return literary fiction to the deep problems of subjective experience. For those of us who came of age in the 1990s, his fiction was a relief and a gift. Confused, alienated and inauthentic though it might be, subjective consciousness still existed – and it was still the business of the novelist to describe it. (Baskin, 2009 : En ligne)

Évidemment, si l'on décontextualise ce dernier passage, il est impossible de comprendre ce à quoi réfère Baskin lorsqu'il se réjouit du fait qu'en fin de compte, et fort heureusement, le

⁷ Le plus connu de ces textes étant sans doute « On Writing », qui se retrouve dans le recueil *Fire* (1983).

romancier contemporain peut et doit toujours s'intéresser à l'expérience subjective caractéristique de son époque. Cette proposition abstraite n'est intelligible que dans l'ensemble notionnel qu'a échafaudé Wallace pour encadrer l'interprétation de son œuvre. L'important est donc moins l'insistance sur l'attention que l'écrivain accorde à la subjectivité du sujet contemporain que la validation du cadre théorique proposé par Wallace, grâce auquel la littérature est considérée dans sa dimension intersubjective plutôt que d'un point de vue strictement textuel et autonomiste.

Tout, dans l'article de Baskin, concourt à valider des propositions qu'on retrouve déjà chez Wallace, dans ses œuvres, ses entretiens ou ses essais. L'intérêt pour la solitude, le solipsisme, mais aussi l'importance de Wittgenstein pour penser comment la souffrance humaine est toujours au moins en partie liée à son expérience langagière, se retrouve sous la plume de Baskin pour expliciter ce qui par ailleurs était déjà expliqué. Nous avons donc affaire à une pratique fort singulière de la critique, l'auteur s'employant moins à dégager la cohérence de l'œuvre qu'à déplier les références et les pistes interprétatives qui sont parties intégrantes de cette œuvre. Finalement, un autre trait à noter est la propension de Baskin, que l'on retrouve par ailleurs chez d'autres critiques, à grossir le trait de certaines critiques proposées par Wallace. Ainsi, il écrit par exemple que « [e]ven the great novels of Pynchon and DeLillo treated subjectivity as *at most* a product of nostalgia for an epoch past saving. This made for insightful cultural commentary and a fiction so consistently alienating that the alienation itself became familiar. » (Baskin, 2009 : en ligne) Mon propos n'est pas de déterminer si les romans de Pynchon et de DeLillo représentent la subjectivité individuelle comme un vestige du passé, ce dont il faut douter, mais plutôt d'insister sur la généalogie évidente de ces propos qui manquent de nuance. C'est parce que Wallace a proposé une première réduction du corpus postmoderne, auquel appartiennent DeLillo et Pynchon, que Baskin se sent autorisé à affirmer encore davantage la prétendue différence qui sépare Wallace de ces deux auteurs. L'influence de Wallace, on le comprend, étend son emprise à l'interprétation de son œuvre, mais elle a aussi une incidence sur la réévaluation du corpus postmoderne, ce qui révèle à quel point la réception du corpus wallacien implique une restructuration du champ littéraire qui dépasse sa simple actualité. Évidemment, on pourrait croire que le manque de distance critique dont témoigne Baskin s'explique par le fait qu'il

s'agit non pas d'une analyse savante produite dans un cadre universitaire, et donc immunisée contre ce type d'influence, mais bien à un texte qui se veut un hommage. Cependant, les notions convoquées laissent croire qu'il s'adresse à un lectorat cultivé, minimalement au fait des enjeux théoriques soulevés. De plus, nous aurons l'occasion d'observer comment la critique universitaire résiste elle aussi plutôt mal à la tentation d'investiguer les pistes interprétatives proposées par Wallace.

En 2010, soit un an après la publication du texte de Baskin, Adam Kelly a signé un texte important dans l'*Irish Journal of American Studies*, « David Foster Wallace : the Death of the Author and the Birth of a Discipline », dans lequel il brossait le portrait de ce qu'il considère être les études wallaciennes, résumant les grandes lignes de ce champ d'études afin de proposer des avenues susceptibles d'en renouveler les termes. Cet article, qui est riche à plusieurs égards, m'intéresse puisque Kelly y propose un bilan qui me semble tout à fait significatif des problèmes interprétatifs posés par l'œuvre de Wallace. Au début de son article, Kelly distingue trois vagues des études wallaciennes. La première est marquée par la volonté de rattacher l'œuvre de Wallace au paradigme postmoderne en insistant sur les affinités qu'elle entretient avec la théorie des systèmes d'information, faisant ainsi de Wallace un proche parent de Pynchon. La deuxième vague, qui constitue l'essentiel de la réception, se caractérise par l'influence déterminante de Wallace sur la réception de son œuvre. Elle correspond à ce que j'ai désigné comme la pratique paraphrastique de la critique littéraire. Sa façon d'articuler les problèmes littéraires y fait consensus, la critique utilisant « E Unibus Pluram » et l'entretien avec Larry McCaffery comme grille interprétative. Finalement, la troisième vague identifiée par Kelly cherche à s'éloigner des propositions de Wallace en suggérant d'autres avenues interprétatives susceptibles de nourrir notre compréhension de son œuvre. Ce mouvement dialectique, on le comprend, pose des questions très importantes et difficiles quant à la nature et aux visées des études littéraires, et plus spécifiquement quant à l'autonomie de l'interprétation littéraire. En effet, si une nouvelle vague critique se montre soucieuse de s'éloigner de la grille interprétative proposée par Wallace, ce n'est pas parce que celle-ci est erronée, bien au contraire, mais plutôt pour réaffirmer l'autonomie du regard critique. Cette revendication d'autonomie, pourrait-on croire, se fait au-delà des

considérations concernant la *vérité*, ou plus modestement la justesse des interprétations proposées.

Adam Kelly est le premier à avoir souligné cette évidente récupération du discours critique proposé par Wallace. S'il décrit avec finesse et plusieurs exemples convaincants ce mouvement allant de l'adhésion à la mise à distance des propositions de l'auteur, il ne tire toutefois pas toutes les conclusions qui s'imposent quant à l'interprétation littéraire, et plus spécifiquement universitaire. En effet, le cas de Wallace est remarquable en ce qu'il rend explicite les apories de ce que Bertrand Gervais qualifie de convergence interprétative. Confronté au roman *White Noise* et au consensus autour de sa signification, Gervais pose des questions qui permettent de bien situer le problème interprétatif soulevé par la lecture du corpus qui m'intéresse :

Quel type de texte, en effet, parvient à imposer à ce point son cadre de référence, à faire accepter d'office ce qui en fait l'originalité? Je tenterai une réponse : ce sont les textes prototypiques, ceux qui fondent des catégories, qui parviennent, pour un temps, à imposer leur économie. Confronté à un texte prototypique, comment en effet être autre chose qu'un lecteur typique? (Gervais, 1998 : 194-195)

L'article de Kelly répond à cette dernière question en illustrant comment une troisième vague de critique se montre aujourd'hui plus soucieuse de marquer son autonomie quant aux propositions par ailleurs pertinentes de Wallace. Dès lors, il est légitime de se demander si ce prétendu renouvellement de la critique repose davantage sur un critère d'originalité que de justesse. En effet, comme Gervais s'est employé à le démontrer, la valeur proprement littéraire d'une interprétation réside souvent dans sa singularité, comme si le consensus venait ébranler la justesse et la légitimité d'une interprétation. Lorsque tout le monde est d'accord, pourrait-on penser, c'est parce que la lecture dominante du texte n'est pas assez fine ou assez distanciée pour en relever tous les enjeux. Une telle lecture est jugée banale et, puisqu'elle relève de l'évidence, on peut douter qu'il s'agisse à proprement parler d'une interprétation. Dans le cas de Wallace, le consensus est d'autant plus problématique qu'il inclut l'écrivain lui-même, alors que dans le cas du roman de DeLillo, c'est plutôt la voix auctoriale – l'auteur implicite, dirait Wayne C. Booth – qui partagent les hypothèses et les présupposés des lecteurs. Ce phénomène, je l'ai évoqué en ouverture de ce chapitre, s'explique par l'appartenance de Wallace à la communauté interprétative qui constitue son lectorat. Le texte

de Kelly, sans jamais le formuler explicitement, pose la question de la nécessité de l'autonomie de la critique, de la prise de distance qui serait nécessaire pour mener à bien une interprétation. Il révèle une aporie soulevée par les réflexions de Wallace sur la nature communicationnelle de la littérature : comment interpréter un texte qui somme le lecteur de l'interpréter d'une façon bien précise et qui s'évertue à invalider d'autres interprétations?

Nous avons vu que cet écrivain suggère que la littérature doit être un moyen de jeter les bases de consensus nouveaux, en favorisant la formation de communautés de lecteurs soudées par le rejet, par principe pourrait-on dire, du solipsisme, de la solitude et des masques de l'ironie. Ce présupposé d'une littérature capable de jeter les bases d'une communauté, notons-le, va à l'encontre de l'impératif d'originalité qui pèse sur la lecture littéraire et qui assure, du moins pour certains, sa légitimité. La question qu'il faut se poser, en dernière instance, est la suivante : le critère d'originalité est-il valable pour juger de la qualité d'une interprétation? Une chose est certaine : on peut chercher à s'éloigner des termes avec lesquels Wallace décrit son projet littéraire, mais on ne peut en nier la pertinence. Le fait que certaines interprétations s'imposent ne suffit pas à invalider leur justesse. Ici, la recherche d'une interprétation qui soit originale pourrait même nous éloigner de la justesse vers laquelle la critique doit tendre. D'un autre côté, l'acceptation candide des interprétations suggérées par l'auteur lui-même revient à priver les critiques littéraires de leur autorité quant à la construction du discours qui porte sur la littérature, et c'est bien là où le bât blesse, puisqu'un tel raisonnement suggère que ceux qui font la littérature, les écrivains, possèdent les connaissances et les outils d'analyse qui, il n'y a pas si longtemps, étaient le terrain de jeu de la critique seule. Malgré une prise de conscience quant au caractère séduisant du discours théorique développé par l'écrivain, il est difficile de résister à la tentation d'engager un dialogue avec lui, ou encore de s'en inspirer, puisque ce discours tient davantage d'une invitation au dialogue que de l'affirmation autoritaire d'une vérité sans appel. D'ailleurs, après avoir mis ce phénomène d'adhésion au discours de l'auteur à distance afin d'en évaluer les conséquences, Kelly ne se prive pas du plaisir – ni de l'ironie! – de laisser à Wallace le mot de la fin en ce qui concerne le problème de la relation entre le lecteur et l'auteur :

On this issue of the reader-writer relationship, so clearly central to Wallace's fiction – and fully aware that I am repeating the gesture I have most associated with Wallace Studies to date – I think it is worth giving Wallace himself the final words.

When asked by Larry McCaffery about the blurring of boundaries between inner and outer in his early work, Wallace moved his answer in the direction of the kind of reader-writer interaction [...] (Kelly, 2010 : En ligne)

Il faut comprendre que si Kelly s'emploie dans son article à faire la lumière sur le phénomène d'adhésion de la critique aux propositions de l'auteur, cela ne l'amène pas à conclure à la nécessité de les rejeter par souci de rigueur théorique. Au contraire, la réflexion qu'il propose est porteuse d'une autre avenue critique, qui tient davantage du dialogue que de la mise à distance. Ainsi, une intuition formulée par Wallace dans son manifeste et dans l'entretien de 1993, cette idée selon laquelle la nouvelle génération d'écrivains pourrait bien être constituée *d'anti-rebelles* opposés à la posture ironique des postmodernes, trouve chez Kelly une oreille attentive et soucieuse d'en vérifier a posteriori la validité. Cette véritable rencontre intellectuelle entre un écrivain et un critique donne lieu à une surenchère où l'idée initiale est fortement réinvestie jusqu'à la création d'un nouveau concept, celui de nouvelle sincérité (*new sincerity*), qui vise à décrire une tendance que Kelly observe en littérature contemporaine. Loin d'être simplement paraphrastique, cette réflexion s'inscrit au contraire dans le prolongement d'une proposition de l'écrivain. On a là un exemple concret d'influence positive de l'écrivain sur le critique, qui trouve chez ce premier l'impulsion lui permettant de formuler de nouvelles propositions théoriques.

Publié en 2010 dans le collectif *Consider David Foster Wallace* dirigé par David Herring, l'article de Kelly, « David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction », annonce dès le titre qu'il entend mesurer le rôle qu'a joué Wallace dans l'émergence de cette nouvelle sincérité qu'il constate dans les fictions américaines actuelles. Pourtant, ce que propose cet article est moins le portrait de la littérature américaine actuelle, qui est évoquée sur le tard dans le dernier paragraphe, que la contextualisation des propositions de Wallace sur la sincérité littéraire. Dès lors, l'influence qu'on y constate concerne davantage l'impulsion théorique de Kelly, guidée par le souci d'éclaircir une notion jugée à juste titre problématique, que le paysage littéraire contemporain. Cet article témoigne ainsi d'un dialogue fructueux entre l'écrivain et son lecteur, invalidant du même coup la prétendue passivité du texte face à l'activité interprétative. Ce qui se dégage de l'article de Kelly, c'est au contraire que les propositions de Wallace permettent au critique de tenter une première

interprétation balisée par la question de la sincérité, mais aussi, et surtout de réactiver de façon théorique un ensemble de notions liées à celle de la sincérité, moyennant par exemple une relecture des propositions émises par Lionel Trilling quarante ans plus tôt à ce sujet dans son livre *Sincerity and Authenticity* (1971)⁸. Finalement, cette piste offerte par Wallace permet aussi à Kelly de se lancer dans un important travail de contextualisation où il démontre de façon convaincante comment Wallace partage avec Jacques Derrida des vues semblables sur la façon avec laquelle le problème de la sincérité mérite d'être pensé comme une situation à double contrainte (*double bind*). Ici encore, il est possible d'arguer que Kelly investit une piste suggérée par Wallace, qui a évoqué à quelques reprises le nom de Derrida dans ses entretiens et dans ses essais, mais il faut admettre que le parallèle qu'il dresse entre l'éthique du don derridienne et la conception de la littérature de Wallace est productif, en ce qu'il permet d'appréhender la sincérité comme don tout à la fois désintéressé et inquiet quant à sa propre possibilité. Wallace agit donc sur les présupposés de sa communauté interprétative, d'abord en rendant au problème de la sincérité sa pertinence. Notons-le, il s'agit du revers de la question de l'ironie, qui sous le paradigme postmoderne a occupé une place centrale. On peut donc dire que Wallace prend part à la reconfiguration des notions qui permettent à la critique actuelle de penser l'évolution des formes et plus largement de la littérature, la sincérité s'inscrivant, nous le verrons, au centre des discours sur le dépassement du postmodernisme.

Un autre aspect important de cet article est la façon avec laquelle Kelly s'y emploie à creuser une contradiction qu'il juge constitutive du discours wallacien sur la sincérité. À partir d'un commentaire émis par l'écrivain dans un entretien avec Michael Silverblatt à l'émission de radio *Bookworm* en 2006, au cours duquel celui-ci prétendait que l'important avec la sincérité était de déterminer « not just what's true for me as a person, but what's gonna sound true – what's going to hit readers [...] as true in 2006, or 2000, or 1995 » (Kelly, 2010 : 135), Kelly démontre comment, d'un point de vue théorique, le problème de la

⁸ Le livre de Trilling nous apprend par exemple que l'éthos de la sincérité est dévalorisé depuis longtemps comme relevant de la naïveté, ou encore de la manipulation, le phénomène n'étant pas typiquement postmoderne comme semble parfois le suggérer Wallace et ses lecteurs : « If sincerity has lost its former status, if the word itself has for us a hollow sound and seems almost to negate its meaning, that is because it does not propose being true to one's own self as an end but only as a means. » (Trilling, 1974 [1971] : 9)

sincérité littéraire a toujours été lié à cette tension entre être sincère et *avoir l'air* sincère. Cela donne l'occasion à Kelly de théoriser un phénomène qui, comme nous l'avons vu, est thématiqué de façon récurrente dans le corpus wallacien, notamment par le comportement de ses personnages. En donnant un cadre théorique à un problème qui est formulé de façon d'abord personnelle par Wallace, Kelly parvient à démontrer qu'il ne s'inscrit pas uniquement à la suite du postmodernisme, dans une perspective téléologique de la nouveauté, mais également dans une certaine tradition de la prétention à la sincérité qui dépasse le cadre de l'histoire littéraire récente : « [...] sincerity as a concept has from the beginning been wracked by this kind of difficulty, has never, in fact, evaded its theatrical connection to a notion of performance. » (Kelly, 2010 : 135)

Cette contextualisation historique permet par la suite à Kelly de cerner ce qui fait la singularité de l'approche wallacienne face au problème de la sincérité. Celui-ci montre bien comment, pour Wallace, la sincérité s'inscrit aujourd'hui dans un contexte discursif où la prétention à la sincérité est un mode d'expression dominant, notamment dans les discours publicitaires et politiques. C'est d'ailleurs là que la théorie de Derrida sur l'impossibilité du don intervient comme lorgnette permettant d'analyser la tension qui anime le corpus wallacien quant à la possibilité d'une littérature effective, c'est-à-dire capable de faire un don authentique au lecteur⁹. Dans ce contexte, Kelly est amené à conclure que, pour Wallace, le dépassement de cette aporie de la sincérité passe par une sorte d'abandon au jugement du lecteur. Cette interprétation de l'importance qu'occupent dans les fictions de Wallace les adresses au lecteur permet en fin de parcours à Kelly de proposer une définition de ce qu'il nomme les fictions de la nouvelle sincérité. Le développement de la notion de nouvelle sincérité aura ainsi permis à Kelly de cadrer autrement les différentes notions qui interviennent dans le discours wallacien, notamment celles de l'ironie, de l'impasse

⁹ Pour en savoir plus à propos de l'éthique du don proposée par Derrida, on lira *Donner le temps* (1991). Derrida décrit les différentes apories qui surgissent lorsqu'on essaie de penser le don, en des pages qui rappellent la fascination de Wallace pour les paradoxes et les situations à double contrainte : « Dès lors que le don apparaîtrait comme don, comme tel, comme ce qu'il est, dans son phénomène, son sens et son essence, il serait engagé dans une structure symbolique, sacrificielle ou économique qui annulerait le don dans le cercle rituel de la dette. La simple intention de donner, en tant qu'elle porte le sens intentionnel du don, suffit à se payer de retour. » (Derrida, 1991 : 38)

postmoderne et de la nécessité de réfuter le solipsisme. Il aura montré en quoi elles posent en derrière instance la question de l'expérience de lecture et du rapport que cette expérience instaure avec le subjectivité qui s'exprime à travers la voix narrative. Cette insistance de Kelly sur les adresses au lecteur permet de saisir comment Wallace se sert de ce procédé pour orchestrer une sortie hors de la réflexivité qui rendrait possible la sincérité prétendument à l'œuvre dans ses textes et chez certains de ses successeurs :

In Wallace's terms, the greatest terror, but also the only true relief, is the passive decision to relinquish the self to the judgment of the other, and the fiction of the New Sincerity is thus structured and informed by this dialogic appeal to the reader's attestation and judgment. (Kelly, 2010 : 145)

L'analyse de cet article de Kelly nous apprend comment les propositions d'un écrivain permettent à un critique de percevoir, au sein d'un corpus d'œuvres contemporaines, une cohérence qui ne lui serait pas apparue autrement. En ce sens, on peut dire que l'œuvre de Wallace participe activement à l'élaboration d'un discours critique sur la littérature contemporaine. En attirant l'attention sur les aspects transitifs de la littérature, Wallace réaligne l'attention de la critique vers les différents dispositifs textuels susceptibles de participer à l'élaboration d'une telle littérature. Kelly souligne dans la conclusion de son article comment les romanciers Michael Chabon, Joshua Ferris et Benjamin Kunkel partagent plusieurs des préoccupations de Wallace, et, plus encore, utilisent des procédés récurrents dans son œuvre, par exemple l'adresse directe au lecteur lors des dernières phrases du texte, censée « briser le quatrième mur » et favoriser l'identification du lecteur. La démonstration, si elle est convaincante, nous laisse cependant devant une question en apparence insoluble : cette cohérence est-elle une pure construction rendue possible par un changement de paradigme critique, ou bien atteste-t-elle d'un nouveau mouvement d'école ? Autrement dit : cette nouvelle sincérité dont parle Kelly est-elle le fruit d'une attention renouvelée (grâce à Wallace) de la critique à la question de la sincérité, ou s'agit-il au contraire d'une tendance qui marque un changement dans le paysage littéraire contemporain ? Pour répondre correctement à cette dernière question, il faudrait relire les textes littéraires précédant l'œuvre de Wallace, afin de vérifier si celle-ci marque véritablement un tournant dans l'esthétique du roman américain. Mon projet n'est pas ici de mener une telle étude, mais il est néanmoins possible de supposer que la démarcation entre un avant et un après Wallace est davantage

interprétative que réellement empirique. Ce que son exemple nous apprend, c'est en effet que les façons de lire, encadrées par des postulats théoriques complexes, changent beaucoup plus limpidement, et beaucoup plus radicalement que ne peuvent le faire les écritures elles-mêmes. Un autre de ces changements s'articule présentement autour de la notion de post-postmodernisme, évoquée par Adam Kelly à la fin de son article. C'est à cette nouvelle façon de décrire la littérature actuelle que je vais maintenant m'arrêter.

4.3 NICOLINE TIMMER ET LE POST-POSTMODERNISME

Cette notion récente, indissociable de l'œuvre de Wallace, est susceptible d'approfondir notre compréhension des changements de perspective qui bousculent régulièrement la théorie littéraire comme si celle-ci était subordonnée à un impératif de nouveauté. Le terme de post-postmodernisme, pour inélégant qu'il soit¹⁰, et bien qu'on puisse douter de sa pertinence, mérite notre attention en ce qu'il cristallise les tentatives théoriques de penser un *au-delà* du postmodernisme appréhendé comme moment de l'histoire littéraire. Il rend compte de l'impression actuelle que des œuvres littéraires partageraient une même volonté de prendre leurs distances de prédécesseurs qui sont réunis sous l'étiquette du postmodernisme. Encore une fois, mon approche d'une notion telle que le post-postmodernisme, parce qu'elle se veut englobante tout comme celle de sincérité, consiste à analyser l'usage qui en est fait, la fonction qu'elle occupe dans le discours, plutôt que de chercher à en mesurer la valeur. Si elle est importante, c'est parce que des critiques l'utilisent pour réfléchir à leur objet d'étude. Plus précisément, cette notion m'intéresse car elle est indissociable de David Foster Wallace qui, comme on sait, décrit son rapport à la littérature en des termes qui, après tout, évoquent la nécessité de dépasser le postmodernisme. Il faut aussi préciser que cette idée est dans l'air du

¹⁰ Dans son livre *Post-Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Jeffrey T. Nealon aborde de front le malaise en affirmant dès la première phrase de son introduction : « Post-postmodernism is an ugly word. » Cependant, l'usage de plus en plus fréquent de la notion renvoie selon lui à une nécessité de rendre compte de l'intensification de certains phénomènes indissociables du postmodernisme : « [...] post-postmodernism marks an intensification and mutation within postmodernism (which in its turn was of course a historical mutation and intensification of certain tendencies within modernism). » (2012 : IX) Le mot, aussi laid soit-il, offre ainsi l'avantage de désigner immédiatement qu'il ne marque pas une rupture avec le postmodernisme, mais au contraire l'intensification de sa logique.

temps, comme en témoignent les innombrables tentatives de penser un *après* postmoderne. Sans chercher à être exhaustif, voici quelques titres qui témoignent de cette nouvelle posture critique : Gerhard Hoffmann, « The Novel After Postmodernism » (2005), Stephen J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism* (2008); Robert McLaughlin, « Post-postmodern Discontent : Contemporary Fiction and the Social World » (2008); Alan Kirby, *Digimodernism : How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture* (2009); Josh Toth, *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary* (2010); Jeffrey Nealon, *Post-Postmodernism: or The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* (2012).

Le prestigieux *Routledge Companion to Experimental Literature* a même cru bon de consacrer une entrée au post-postmodernisme, légitimant ainsi institutionnellement le courant. Cette entrée, signée par Robert L. McLaughlin, témoigne de l'importance de la notion dans le paysage littéraire actuel, mais aussi du rôle que joue l'œuvre de Wallace aux yeux de la critique dans la genèse du post-postmodernisme. La définition que McLaughlin propose au début de son article ne laisse subsister aucun doute quant à cette influence : « Post-postmodernism is a movement in U.S. fiction that took shape in the late 1980s as a response to both a perceived exhaustion of American postmodernism and the growing dominance of television in American popular culture. » (McLaughlin, 2012 : 212) On perçoit sans peine dans cette définition le cadre de pensée qui a été établi par Wallace des années plutôt, l'influence de la télévision et l'essoufflement du postmodernisme y étant mis à l'avant-plan. Ce dernier est d'ailleurs cité à de multiples reprises au fil de l'article, son essai « E Unibus Pluram » y étant présenté, à juste titre, comme le manifeste chapeautant ces fictions dites post-postmodernes, dont les autres représentants sont selon McLaughlin, entre autres : Richard Powers, Rick Moody, William T. Vollmann, Mary Caponegro, Bradford Morrow, Michael Chabon, Denis Johnson, Colson Whitehead, A. M. Homes, Jonathan Lethem, Cris Mazza et Susan Daitch (McLaughlin, 2012 : 213) C'est donc dire que les grandes lignes du manifeste signé par Wallace permettent, aux yeux du critique, de situer historiquement les écritures d'une bonne dizaine d'écrivains américains contemporains, dont certains sont parmi les plus commentés et, peut-on croire, les plus importants de leur génération. De fait, cet article confirme et consacre ce que les articles de Baskin et Kelly laissaient entrevoir : David

Foster Wallace a su construire une perspective critique suffisamment novatrice et stimulante pour appréhender tout un pan de la littérature actuelle, et les critiques professionnels, qu'ils appartiennent au monde académique ou plus largement culturel, n'hésitent pas à l'adopter et à en offrir des prolongements novateurs.

Ce préambule sur le post-postmodernisme me permet d'aborder l'ouvrage marquant de Nicoline Timmer, *Do You Feel it Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millenium* (2010). Ce livre constitue un exemple probant de la façon avec laquelle les propositions théoriques de Wallace occupent une place importante dans les discours sur la littérature américaine actuelle. Ce livre de Timmer, qui porte sur les représentations dites *nouvelles* de l'identité dans les romans *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* de Dave Eggers (2000), *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (2000) et *Infinite Jest* de Wallace, embrasse les prémisses wallaciennes sur la nécessité d'un certain dépassement du postmodernisme, tout en en proposant des prolongements singuliers et autonomes. Cela dit, il est nécessaire d'insister sur le fait que le point de départ de la réflexion théorique proposée par Timmer est la vision de la littérature défendue par Wallace, ce qu'une analyse sommaire du paratexte confirme. En effet, le titre *Do You Feel It Too?* est une référence à une nouvelle de Wallace que j'ai analysée précédemment, « Octet », dans laquelle est thématisée la nécessité d'aller au-delà du postmodernisme, notamment en réinvestissant les questions fondamentales de l'existence : « This thing I feel, I can't name it straight out but it seems important, do you feel it too ? » (Wallace, 1999 : 154) Dans le même ordre d'idées, la quatrième de couverture décrit le sujet du livre en évoquant un « new sense of self that is becoming manifest in experimental fiction written by a generation of authors who can be considered the "heirs" of the postmodern tradition. » Un peu plus loin dans cette même description, on rencontre l'expression « a structural need for a "we" », un syntagme emprunté à *Infinite Jest* (Wallace, 2006 : 114). Finalement, le dernier paragraphe, qui cherche à expliquer le rapprochement des trois auteurs tenté par Timmer, utilise un terme qui, par sa prégnance dans l'œuvre de Wallace, lui en est devenu pratiquement indissociable : « The critique that can be distilled from these texts, especially on the perceived *solipsistic* quality of postmodern experience worlds, runs parallel to developments in recent critical theory. » (L'italique est dans le texte). On le comprend, le résumé du travail de Timmer en quatrième

de couverture reprend de façon on ne peut plus limpide l'ensemble notionnel construit par Wallace afin de décrire la réflexion théorique qui nous est offerte. Passant outre la question de la légitimité d'une telle appropriation, je souhaite dans les pages qui suivent m'attarder à la façon dont Timmer se sert de la réflexion wallacienne comme d'un tremplin lui permettant par la suite de s'éloigner de ses prémisses afin de proposer un réinvestissement, tout à fait original celui-là, des questions narratives et représentationnelles liées à la psychologie des personnages chez les trois auteurs étudiés. D'un discours d'abord paraphrastique qui sert surtout à poser les bases d'une réflexion qui cherche à revaloriser l'étude narrative des représentations de l'expérience humaine, et plus spécifiquement des états psychiques, on passe à une série de propositions singulières qui appartiennent de plein droit à la lecture littéraire, tant par leur originalité que par la rigueur qui s'y manifeste.

La phrase mise en exergue de l'introduction est peut-être une des phrases les plus connues de Wallace : « Fiction is about what it is to be a fucking human being. [...] I just think that fiction that isn't exploring what it means to be human today isn't good art. » Tirée de l'entretien avec Larry McCaffery, cette phrase devient un prétexte pour articuler l'arrière-plan historique de la réflexion à venir. Cet arrière-plan, on s'en doute, fait la part belle au postmodernisme, qui est surtout abordé par le biais de la représentation de la subjectivité jugée typiquement postmoderne par Wallace. Cette représentation de la subjectivité serait, à en croire Timmer, marquée par le sceau de la négativité. Le postmodernisme, en insistant sur les processus d'aliénation du sujet, aurait aussi délaissé l'expression des sentiments sous prétexte qu'il s'agit d'un des vestiges les plus tenaces de l'artificialité du roman réaliste. La nouvelle génération, note Timmer, prendrait le contre-pied de cette mise à distance de la subjectivité humaine : « Most notable in the work of this younger generation of writers is the emphatic expression of feelings and sentiments, a drive towards inter-subjective connection and communication, and also a sense of "presence" and "sameness". » (Timmer, 2010 : 13) On le comprend, Timmer s'approprie les prémisses du raisonnement proposé par Wallace, mais cherche à les recadrer afin de mener une étude de la construction narrative de l'identité. Il est ainsi traité comme une figure exemplaire, un cas typique de ce *symptôme* post-postmoderne évoqué dans le sous-titre de l'ouvrage :

his work signals what I will label, for now, a *post*-postmodern turn in contemporary fiction. Wallace creates what could be called "critical fiction", in that his work shows a heightened awareness of the twists and turns of critical theory of the last few decades, and very "knowingly" in his texts works his way through some of the most arresting contradictions and paradoxes of postmodern thought. (Timmer, 2010 : 23)

Ce recadrage est important puisqu'il permet de saisir la productivité du dialogue théorique que Timmer mène avec l'écrivain. En posant avec Wallace la pertinence de l'arrière-plan théorique postmoderne pour penser la situation de l'individu contemporain et les échos de cette situation dans les représentations actuelles des personnages, tout en admettant que le postmodernisme doit être dépassé par une fiction critique qui en maîtrise les termes, Timmer parvient à situer conceptuellement l'objet de son étude et l'ancre solidement dans l'histoire des idées. Les représentations des identités narratives, conclut-elle, doivent impérativement être pensées à partir de la situation théorique postmoderne, qui aurait fait l'impasse sur les procédés de représentation de la subjectivité jadis au cœur de l'écriture romanesque : « One of the explicit aims I have with this study, on a methodological level, is thus to show that narrative psychology and literary studies can be fruitfully linked. » (Timmer, 2010 : 28) Cette façon de formuler les enjeux est fascinante puisqu'elle permet de recontextualiser un problème représentationnel qui, tout en étant omniprésent dans l'œuvre de Wallace, n'a jamais été abordé de cette façon par l'écrivain. Bien que les reprises paraphrastiques des propositions wallaciennes soient nombreuses dans le texte de Timmer, témoignant de son adhésion, celle-ci parvient à s'en détacher en démontrant comment il est possible de prendre acte du contexte socio-culturel décrit par Wallace afin de rendre compte de la poétique d'auteurs aussi différents que Dave Eggers et Mark Z. Danielewski. C'est ainsi que la piste du problème de l'ironie lancée par Wallace est suivie par Timmer afin d'accorder une attention renouvelée à la représentation du rapport au monde des personnages des romans qu'elle analyse. Si la déconstruction d'une conception stable du sens qui accompagne le postmodernisme va de pair avec la déconstruction du sujet, Timmer propose avec aplomb que le rejet de la mise à distance et du scepticisme caractéristique de ce qu'elle nomme le post-postmodernisme doive nécessairement être accompagné d'un réinvestissement de la question du sens de l'existence, ce qui, évidemment, pose la question de la représentation de l'expérience subjective des personnages.

Je ne crois pas exagérer en affirmant que ce projet théorique est également formulé par Wallace, qui en fait même l'un des moteurs de l'écriture de fiction. D'ailleurs, notons qu'il s'agit encore une fois d'un passage qui a été souvent repris et commenté par la critique, si bien qu'il est possible de croire qu'il s'est dissous imperceptiblement dans l'imaginaire théorique des dernières années aux États-Unis. Voici le passage en question :

If you operate, which most of us do, from the premise that there are things about the contemporary U.S. that make it distinctively hard to be a real human being, then maybe half of fiction's job is to dramatize what it is that makes it tough. The other half is to dramatize the fact that we still *are* human beings, now. Or can be. (Burn, 2012 : 26)

Lorsque Timmer formule la problématique au cœur de son ouvrage, elle emploie des termes qui ne manquent pas de rappeler le passage précédent. Il faut aussi noter qu'elle ne le cite pas, mais semble plutôt se l'être approprié jusqu'à en oublier l'origine : « Instead of just concluding or simply positing that we are mediated and fractured, the focus is on how we still *do* try to make sense of our selves, *even when* fractured and mediated. » (Timmer, 2010 : 41) Encore une fois, je ne cherche pas à remettre en question la légitimité d'une telle appropriation, puisque je suis d'avis que ces reprises attestent de la façon avec laquelle Wallace parvient à contaminer le discours critique. Si Timmer s'approprie à ce point les idées de Wallace, elle le fait sans doute avec les meilleures intentions, y ayant trouvé une façon enthousiasmante de réfléchir à la littérature actuelle.

Nous aurions ainsi affaire à deux approches complémentaires d'un même problème. D'un côté, l'auteur de fiction transpose des problèmes théoriques dans l'écriture de ses œuvres, ces problèmes se traduisant en situations fictionnelles qui, sans nécessairement illustrer de parti pris clair, offrent un cadre permettant de réfléchir aux dits problèmes. Cet écrivain produit par ailleurs un discours critique complémentaire qui appartient traditionnellement à la critique littéraire proprement dite. Ce recoupement, on le comprend, est problématique, d'autant plus lorsqu'un écrivain comme Wallace maîtrise le vocabulaire et les codes de la théorie littéraire la plus récente. Dans ce cas, c'est la singularité et peut-être même la pertinence de la critique littéraire qui semblent au premier abord remise en question. Cependant, ce serait mal analyser ce phénomène de contamination des discours que de

conclure que la critique serait condamnée, dans le cas de Wallace, à la simple redite. Au contraire, malgré l'influence déterminante de ses propositions dans l'analyse que nous pouvons faire de son œuvre, il est possible d'y voir l'occasion d'un dialogue nouveau et enrichissant où la critique a l'occasion de s'approprier certaines idées, d'en délaissier d'autres et de proposer un nouveau cadre susceptible d'enrichir notre compréhension de l'œuvre de Wallace. La théorie littéraire et la littérature proprement dite, dans le contexte actuel, se répondent et se nourrissent mutuellement des propositions qui émergent de leurs échanges. Je crois par exemple avoir démontré, dans mon analyse du problème de l'ironie, qu'il est nécessaire de distinguer chez Wallace l'ironie comme posture existentielle de l'ironie langagière. Cette distinction, jamais formulée explicitement par l'écrivain, permet de résoudre l'apparente contradiction relevée par certains critiques entre la dénonciation de l'ironie (existentielle) et son usage (rhétorique) dans l'œuvre de Wallace. Les analyses de Timmer montrent quant à elles que même dans le cas d'une forte adhésion aux propositions de l'auteur, il est possible de proposer des avenues interprétatives singulières, comme quoi le fait de partager certaines prémisses ne condamne pas les membres d'une communauté interprétative à tirer inlassablement les mêmes conclusions. Au contraire, il est possible de croire que cette présence accrue des écrivains dans les débats théoriques d'aujourd'hui permet de décroiser un discours qui est trop longtemps demeuré l'apanage d'une certaine élite universitaire.

4.4 QUAND L'AUTEUR SUSCITE LES DÉBATS

Bien que Wallace ait suscité l'adhésion de plusieurs de ses contemporains, il a aussi attiré au fil du temps son lot de critiques négatives. La réaction quasi épidermique de certains lecteurs montre bien que cet écrivain ne laisse personne indifférent. Son influence sur le discours critique, en ce sens, ne saurait être réduite à l'adhésion qu'il suscite. La façon avec laquelle certains critiques se sont montrés irrités par la posture littéraire de Wallace est tout aussi significative de la place particulière que cet écrivain a occupée, et occupe encore dans le paysage littéraire américain. Sa conception forte de la littérature et des visées qu'elle doit entretenir pousse ses détracteurs à expliquer leur refus et participe ainsi à une certaine relance des discours critiques et théoriques contemporains. Même quand l'œuvre de Wallace est citée

pour invalider une conception de la littérature, celle-ci demeure un référent incontournable qu'on peut critiquer, mais qu'on ne peut toutefois ignorer. C'est ce statut particulier qui permet de croire que l'œuvre de Wallace joue un rôle actif dans les communautés interprétatives rassemblées autour de la littérature américaine actuelle.

La critique de A. O. Scott parue dans le *New York Review of Book*, le 10 février 2000, offre un point de vue représentatif des critiques qu'a essuyées Wallace. Ces critiques portent souvent sur la filiation ambiguë qu'il entretient avec les écrivains postmodernes. Scott, loin de voir d'un œil favorable cette tension qui anime l'œuvre de Wallace, y perçoit plutôt une obsession lassante :

The fretful embrace and guilty recoil that typify Wallace's relationship with his literary antecedents are classic symptoms of what Harold Bloom has called the anxiety of influence. And Wallace has a bad case : anxiety may not be a strong enough word; panic is more like it. (Scott, 2000 : en ligne)

Scott poursuit en prenant position contre le rejet de l'ironie qu'on trouve dans l'œuvre de Wallace. Pour ce faire, il propose un rapprochement pour le moins problématique en rappelant le débat qui a suivi la publication de l'essai de Jedediah Purdy, *For Common Things : Irony, Trust, and Commitment in America Today* (1999), un livre qui a pourtant peu à voir avec la littérature contemporaine et qui défend une conception de la communauté américaine que plusieurs ont jugée avec raison moralisatrice. En rejetant l'ironie comme Purdy, Wallace se retrouve ainsi sous la plume de Scott dans le camp des réactionnaires, nostalgiques d'un âge d'or qui n'a jamais existé. De la même façon, Scott rejette du revers de la main les allusions à Thomas Pynchon qu'on retrouve dans *Infinite Jest*, prétextant qu'il s'agit là de simple tape à l'œil : « They are impressive in the manner of a precocious child's performance at a dinner party, and, in the same way, ultimately irritating : they seem motivated, mostly, by a desire to show off. » Cette dernière remarque est cruciale pour saisir le véritable enjeu de la critique de Scott. En effet, cette supposée volonté d'impressionner le lecteur témoigne selon Scott de l'appartenance de Wallace à la culture du narcissisme, analysée par Christopher Lasch dans son classique *The Culture of Narcissism* (1979). Évidemment, la représentation du narcissisme du sujet contemporain est l'un des enjeux centraux de l'œuvre de Wallace. Scott conclut son article en se demandant si cette œuvre

représente une critique tranchante de la culture du narcissisme ou si elle en est plutôt le symptôme, pour conclure qu'elle est tout cela à la fois. J'insiste sur cette conclusion, car il est évident que celle-ci se retrouve déjà dans l'œuvre de Wallace, qui cherche à rendre compte de l'air du temps tout en proposant une critique de celui-ci. Force est d'admettre que la critique de Scott ne propose rien d'original, mais se contente au contraire de mettre l'accent sur l'aspect critique de la dialectique à l'œuvre dans les fictions de Wallace. Sa critique témoigne elle aussi paradoxalement d'une certaine adhésion aux propos de l'écrivain qui, dans ce cas, semble avoir paré les coups à l'avance en se les infligeant lui-même. On constate aisément que la critique de Scott s'élabore sur le terrain critique choisi par Wallace, à propos de l'ironie, de l'héritage postmoderne et du narcissisme du sujet contemporain. Scott reprend les termes de l'équation proposée par Wallace, en concluant simplement que l'auteur échoue à en maintenir la pertinence. Même si mon objectif n'est pas de proposer une lecture bourdieusienne des différents positionnements critiques qu'a suscités Wallace, je crois qu'il est juste d'affirmer que ces prises de position parfois mesquines tiennent au moins en partie à la nécessité éprouvée par certains critiques d'occuper une place du champ littéraire laissée vacante, dans un contexte où la valeur de l'œuvre fait consensus et exige qu'on se positionne par rapport à elle. Prendre position contre Wallace, en un certain sens, constitue une posture qui confère au critique la visibilité qui va toujours de pair avec la polémique.

Le texte de Walter Kirn, « Staring Either Absently or Intently », paru dans le *New York Times* le 27 juin 2004 à l'occasion de la publication d'*Oblivion*, le dernier recueil de nouvelles de Wallace, témoigne d'une logique similaire où la critique négative est animée de visées polémiques. Il s'agit moins dans ce cas de proposer une critique du texte que de s'attaquer au consensus entourant l'œuvre en jetant un pavé dans la mare. D'entrée de jeu, Kirn concède que l'œuvre de Wallace fait désormais l'unanimité, en spécifiant toutefois que son succès est dû à un effet de mode :

One reason it's tempting to follow the smart set – that anxious clan of stylishly camouflaged, overeducated social maladapts that functions in the literary world a lot like those old guys sucking White Owl cigars do in metropolitan Off Track Betting parlors – and flatly declare David Foster Wallace a genius and the greatest young fiction writer of his time, is that doing so is much, much easier than actually reading his sentences (compared to most of which this one is a haiku). (Kirn : en ligne)

Wallace, à en croire Kirn, fait partie de ces auteurs qu'on célèbre sans les avoir lus, et si on ne le lit pas, c'est parce qu'il est tout simplement illisible. Dans sa critique, Kirn reprend les grandes lignes du débat qui a eu lieu entre le célèbre critique anglais James Wood et l'écrivaine anglaise Zadie Smith en 2001, au sujet du *réalisme hystérique* que Wood reprochait à Wallace et à un groupe de jeunes écrivains auquel Zadie Smith était jugée appartenir. Tout comme Wood, il reproche à Wallace des descriptions où l'abondance de précisions fait en sorte qu'aucun détail n'émerge du lot, laissant le lecteur égaré dans un labyrinthe d'informations inutiles. Son argumentation, moins étoffée que celle de Wood, ne mérite pas qu'on s'y arrête, si ce n'est pour mentionner qu'il s'agit de l'un des cas les plus virulents d'attaques *ad hominem* que Wallace a eu à subir. À la toute fin de son article, Kirn compare Wallace au robot du *Magicien d'Oz* : « [...] too often he sounds like a hyperarticulate Tin Man. [...] Maybe this is the voice of the true now. Or maybe genius, like language, can't do everything, and maybe the Wizard should give the guy a heart. » (Kirn, 2004 : en ligne) La prose de Wallace, jugée froidement cérébrale par Kirn, suscite des réactions parce qu'elle est ouvertement engagée dans les débats esthétiques et théoriques de son époque. Les exemples de Scott et de Kirn montrent bien que, par cet engagement, Wallace prête le flanc à la critique, surtout chez les lecteurs qui n'appartiennent pas au monde universitaire. De fait, ce qui semble déranger Kirn, c'est qu'un écrivain aussi ouvertement théorique que Wallace connaisse un succès populaire, comme si cet intérêt généralisé pour une œuvre difficile ne pouvait être autre chose qu'un vaste mensonge où tout un chacun s'approprie le capital culturel qui accompagne la lecture des œuvres jugées inaccessibles. Or, tout le projet de Wallace réside justement dans la réconciliation des questions parfois stratosphériques de la théorie littéraire avec l'expérience existentielle du sujet contemporain. La critique de Kirn, si elle rate sa cible, témoigne tout de même d'un certain malaise face à l'œuvre d'un auteur qui joue volontairement sur deux plans en même temps, soit ceux de la littérature expérimentale, jugée élitiste, et de la littérature populaire, qui serait plus « humaine », puisque plus proche de la réalité concrète.

La critique la plus substantielle qui a été adressée à Wallace est sans contredit celle de James Wood, qui est reconnu dans le milieu littéraire anglophone pour la qualité de ses critiques, qui ont souvent une incidence sur le succès des œuvres qu'il commente. Wood est

critique pour le *New Yorker*, mais il enseigne aussi la critique littéraire à Harvard, en plus d'être essayiste et romancier. La lecture qu'il propose de l'œuvre de Wallace est informée par une connaissance fine de l'histoire des formes romanesques, et les reproches qu'il adresse à l'auteur portent justement sur la pertinence historique de son style d'écriture. La principale critique que Wood a adressée à plusieurs reprises, et de diverses façons à Wallace concerne, bizarrement à première vue, la virtuosité et l'intelligence de cet écrivain. Selon Wood, Wallace témoigne dans ses textes d'une maîtrise langagière hors du commun, particulièrement lorsqu'il s'agit de représenter les différents idiomes de l'anglais parlé aux États-Unis aujourd'hui, mais il échoue à toucher ses lecteurs par le contenu humain de ses œuvres. La cérébralité froide de son rapport à l'écriture l'empêcherait de rejoindre les lecteurs, et cette critique est sérieuse, puisqu'elle revient à affirmer que Wallace échoue dans son projet littéraire : « But he never moves us. His fictions strangely reproduce the extreme coldness that they abhor. This cannot be overemphasized, since it registers the high cost of the manic obstructions that his sentences aim to be. » (Wood, 2004 : en ligne) Cette critique sans appel fait écho à un débat qui a eu lieu trois ans plutôt, alors que Wood avait écrit un article sur la nécessité pour les écrivains de prendre acte des attentats terroristes du 11 septembre 2001 en accordant une attention particulière à l'expérience humaine. Cet article, « Tell me How Does it Feel? », ne porte pas uniquement sur Wallace, qui y est évoqué au passage, mais plutôt sur une tendance que Wood croit déceler dans la littérature contemporaine. Notons que cet article a été publié le 6 octobre 2001, soit moins d'un mois après les attentats, ce qui explique au moins en partie l'urgence et le ton parfois catégorique des propos de Wood. Les arguments qu'il y avance, mais également la réponse de Zadie Smith, on le verra, ne laissent subsister aucun doute sur l'importance de l'œuvre de Wallace dans ce débat. Ce texte de Wood est d'autant plus intéressant qu'il y propose une prémisse similaire à celle qui informe l'œuvre de Wallace, affirmant qu'il est nécessaire pour la littérature contemporaine de renouer avec l'existence humaine, en concluant toutefois que Wallace appartient à un groupe d'auteurs éloignés de cet objectif. Évidemment, toute l'ambiguïté repose sur ce que l'on entend par cette proximité avec l'expérience humaine.

L'article de Wood s'attaque à deux cibles principales : le roman social réaliste et ce qu'il nomme le réalisme hystérique. Ces deux types de roman se caractériseraient par une attention

particulière portée à la façon dont le monde fonctionne (« how the world works »), cette attention étant opposée à une pratique romanesque valorisée par Wood et qui se montrerait davantage concernée par l'expérience humaine (« how somebody felt about something¹¹ »). La notion de réalisme hystérique est apparue pour la première fois sous la plume de Wood dans un article qu'il a consacré au premier roman de Zadie Smith, *White Teeth*, le 24 juillet 2000, mais c'est dans « Tell Me How Does it Feel? » qu'il prend le temps d'en proposer une définition :

Hysterical realism is not exactly magical realism, but magical realism's next stop. It is characterised by a fear of silence. This kind of realism is a perpetual motion machine that appears to have been embarrassed into velocity. Stories and sub-stories sprout on every page. There is a pursuit of vitality at all costs. (Wood, 2001 : en ligne)

Ce réalisme hystérique, nous apprend Wood, est perceptible dans les œuvres récentes de Salman Rushdie, Thomas Pynchon, Don DeLillo, David Foster Wallace et de Zadie Smith notamment. Ces romanciers, qui seraient tous soucieux de représenter de façon systématique la totalité de l'existence contemporaine, ne parviendraient pas à représenter l'expérience des humains qui vivent dans ces systèmes. Les événements du 11 septembre 2001 sont donc l'occasion pour Wood de lancer un appel à l'exploration de la « conscience humaine », un appel qui, de façon étrangement contradictoire, rappelle la façon qu'a Wallace de formuler son projet : « A space may now open, one hopes, for the kind of novel that shows us that human consciousness is the truest Stendhalian mirror, reflecting helplessly the newly dark lights of the age. » (Wood, 2001 : en ligne) Le fait que Wood reproche à Wallace de ne pas être en mesure d'insuffler la vie à ses personnages, qui demeureraient lettres mortes sur la page, a de quoi surprendre, puisque la plupart de ses admirateurs remarquent au contraire à quel point il est parvenu à rendre compte de la singularité de l'expérience contemporaine. De plus, il s'agit d'un des aspects de son écriture sur lequel Wallace revient le plus souvent, l'expérience empathique rendue possible par la littérature étant au cœur de son projet d'écriture. Je reviendrai au moment opportun sur cette dernière remarque et me contenterai pour le moment de souligner que ce conflit interprétatif est une énième déclinaison du vieux

¹¹ Ces deux syntagmes font références à un entretien de Zadie Smith que Wood cite un peu plus tôt dans son article : « Zadie Smith is merely of her time when she says, in an interview, that it is not the writer's job "to tell us how somebody felt about something, it's to tell us how the world works". She has praised the American writers David Foster Wallace and Dave Eggers as "guys who know a great deal about the world." » (Wood, août 2001 : en ligne)

débat entre les tenants du roman réaliste ou traditionnel et les défenseurs de l'expérimentation formelle¹². Il y a aussi vraisemblablement dans le raisonnement de Wood une confusion entre l'expérimentation formelle et les sujets abordés au sein desdites expérimentations. Il reconduit une opposition assez courante dans le discours critique entre le modernisme et le postmodernisme où le modernisme serait d'abord concerné par l'exploration de la conscience humaine, là où le postmodernisme serait plutôt concerné par le fonctionnement du monde. Cette opposition, qui repose sur un binarisme un peu facile, est par exemple reconduite par Brian McHale, qui est pourtant considéré comme un spécialiste du postmodernisme littéraire : « Embodied consciousness persists in postmodernist fiction, of course, but it has been relegated to the background. The foreground is occupied not by consciousness but by the category of *world* itself. » (McHale, 2012 : 146) Ce que Wood n'arrive pas à percevoir, c'est que tout le projet de Wallace consiste justement à réconcilier ces deux approches qu'il juge antagonistes. Pour Wood, le fait qu'un roman soit largement informé par la théorie et cherche à embrasser le fonctionnement du monde en proposant de nouvelles formes d'expression est incompatible avec les visées jugées plus réalistes du roman psychologique. Pour Zadie Smith, au contraire, cette tentative de saisir les mécanismes de l'expérience contemporaine est le préalable nécessaire à une éventuelle compréhension de l'expérience du sujet. Pour elle, les deux termes du raisonnement ne sont pas mutuellement exclusifs, mais indissociables.

La réponse de Zadie Smith, « This is How it Feels to Me » (2001) a été publiée elle aussi dans les pages du *Guardian*, à peine une semaine après l'article de Wood. Bien qu'il y aurait beaucoup à dire à propos de cette réplique, c'est la façon dont Smith place l'œuvre de David Foster Wallace au centre du débat qui m'intéresse avant tout. Alors que le réalisme hystérique rassemble selon Wood plusieurs auteurs et serait, de ce fait, un phénomène générationnel, Smith avance qu'il est injuste de les mettre tous dans le même panier, encore plus injuste pour Wallace qui transcende selon elle les problèmes soulevés par Wood :

¹² Un débat similaire a eu lieu ces dernières années entre Jonathan Franzen, défenseur du roman réaliste, et Ben Marcus, qui pour sa part défend les écritures expérimentales. À ce sujet, on lira à profit Laurence Côté-Fournier, « La force toxique du langage », *Nouveau Projet*, no 2 (septembre 2012), p. 127-131.

[...] some of the writers who got caught up with me are undeserving of the criticism. In particular, David Foster Wallace's mammoth beast *Infinite Jest* was heaved in as an exemplum, but it is five years old, and is a world away from his delicate, entirely "human" short stories and essays of the past two years, which shy away from the kind of totalising theoretical and thematic arcs that Wood was gunning for. If anyone has recently learned a lesson about the particularities of human existence and their separation from social systems, it is Wallace. (Smith, 2001 : en ligne)

Ce passage témoigne du fait que Smith est prête à défendre Wallace comme faisant figure d'exception dans le champ littéraire contemporain. Les reproches de Wood ne sont certes pas justifiés pour l'ensemble des écrivains mentionnés, mais dans le cas de Wallace, ces propos sont carrément erronés et relèvent d'une mauvaise interprétation. Ce texte de Smith est symptomatique, comme nous le verrons, de l'importance que beaucoup d'acteurs littéraires contemporains sont prêts à accorder à Wallace. Cette importance réside selon Smith dans la réconciliation que Wallace opère entre la représentation *réaliste* du monde et la réflexivité langagière. Plutôt que de tenter un retour à une conception de la littérature héritée du roman réaliste du XIX^e siècle défendue par Wood dans son article, l'exemple de Wallace montrerait que le monde d'aujourd'hui, dans lequel le sujet se trouve en situation de médiation constante, appelle une écriture consciente de son statut de médiation. C'est précisément cette autoréflexivité, au cœur de l'écriture de Wallace, qui lui permet selon Smith de viser juste et d'atteindre ses lecteurs. De façon on ne peut plus significative, Smith compare dans son texte l'écriture de Wallace à *La mort d'Ivan Ilitch* de Tolstoï (1886), cette nouvelle qui représente l'angoisse de l'humain prenant la pleine mesure de sa mort à venir. La nouvelle « Forever Overhead », que j'ai analysée plus tôt, offrirait comme celle de Tolstoï une représentation précieuse de l'éveil de la conscience humaine. Autant dire que par-delà ses idiosyncrasies, l'écriture de Wallace accède à l'intemporalité des grandes œuvres :

If I could choose one story to be printed alongside this article as demonstration, it would be Foster Wallace's "Forever Overhead," a 10-page effort that has come to obsess me quite as much as the miserable death of poor, terminally middle-class Ivan. In this story nothing much happens. Just a boy on his 13th birthday. A swimming pool. A hot day. But it has every moment of my childhood in it, probably every moment of yours. And in lines reminiscent of Larkin ("it is a machine that moves only forward") he makes the queue to a diving board the story of every human being's progress to self-consciousness, the blessing of it and the curse. (Smith, 2001 : en ligne)

L'idée à retenir, dans ce passage, est que le texte de Wallace transcenderait les frontières de l'expérience individuelle pour accéder à ce que les êtres humains ont de commun. C'est cette rencontre intersubjective, permise par l'écriture, qui conférerait au texte sa valeur. Je crois que cette conviction exprimée par Smith touche à l'un des problèmes les plus importants soulevés par Wallace. Cette prétention à l'effectivité de la littérature, tant du côté de l'écrivain que de celui des lecteurs, rend nécessaire une perspective pragmatiste sur la littérature. Par pragmatique, j'entends ici ce que William James décrivait comme la méthode qui consiste à interpréter les conséquences pratiques des idées auxquelles nous adhérons :

The pragmatic method [...] is to try to interpret each notion by tracing its respective practical consequences. What a difference would it practically make if this notion rather than that notion were true? If no practical difference whatever can be traced, then the alternatives mean practically the same thing, and all dispute is idle. Whenever a dispute is serious, we ought to be able to show some practical difference that most follow from one side or the other's being right¹³. (James, 1948 : 142)

Ainsi, s'il est impossible de prouver l'effectivité de la littérature dans le partage intersubjectif de l'expérience, cette abolition momentanée de l'étanchéité des sujets, un questionnement des conséquences de cette croyance est possible et constitue l'approche à adopter. Bien qu'une analyse purement textuelle soit insuffisante pour comprendre la capacité d'une œuvre à rejoindre un lecteur, je suis d'avis qu'il est possible et souhaitable de réfléchir à ce phénomène de façon pragmatique, en posant les questions adéquates. Les questions qu'on peut se poser à ce sujet concernent la place, mais aussi l'impact de l'œuvre dans sa communauté interprétative : comment cette œuvre est-elle perçue, interprétée, analysée? En quoi ces interprétations modifient-elles ou interviennent-elles dans le fonctionnement de la communauté interprétative? Réussit-elle à imposer de nouveaux présupposés régissant l'interprétation des œuvres? Si oui, lesquels? Ce que cette méthode pragmatique nous apprend, c'est qu'une œuvre est peut-être d'abord efficace dans la mesure où elle modifie notre façon de lire. De la façon la plus fondamentale, elle infléchit notre façon de la considérer, mais le cas de Wallace montre que cette influence peut avoir des répercussions sur la façon dont nous organisons notre compréhension des œuvres qui sont contemporaines et, *a posteriori*, des œuvres qui la précèdent.

¹³ Dans un ouvrage plus récent, James Phelan définissait l'approche pragmatique de la littérature en des termes semblables, en rappelant que cette approche philosophique suppose que « our discourse about the world makes the world what we find it to be. » (Phelan, 1996 : 10-11)

J'ai voulu montrer, à partir de ces quelques exemples, comment l'œuvre de Wallace a suscité ces dernières années plusieurs débats, provoquant une certaine polarisation des positions, certes, mais favorisant aussi un renouveau des termes à partir desquels la critique, culturelle aussi bien qu'universitaire, appréhende les œuvres d'aujourd'hui. Que Zadie Smith brandisse l'œuvre de Wallace pour réfuter les accusations de James Wood à l'endroit de plusieurs auteurs de sa génération est particulièrement significatif. Cela fait de Wallace un modèle incontournable pour qui souhaite réfléchir à la littérature actuelle. Wallace ne peut être ignoré, pourrait-on ajouter, non pas tant parce que son œuvre est supérieure d'une façon absolue et indescriptible, mais bien parce qu'elle a su cerner, faire la lumière sur certains problèmes qui, avant elle, n'étaient pas formulés tout à fait dans les mêmes termes. Autrement dit, Wallace offrirait des notions, un vocabulaire qui jettent les bases d'une compréhension renouvelée de la littérature. À une époque où la notion de canon est irrémédiablement tombée dans la caducité, il ne s'agit pas d'affirmer la supériorité objective de l'œuvre de Wallace sur celle de ses contemporains, ce qui serait absurde. Par contre, il est possible d'observer l'importance que les membres des communautés interprétatives gravitant autour de la littérature contemporaine sont prêts à lui accorder. Ce phénomène est indéniable, comme en témoigne l'influence de Wallace sur les discours critiques et théoriques, mais aussi la façon dont son œuvre suscite les débats, et parfois même la controverse.

En septembre 2012, lors de la publication de la biographie officielle de Wallace écrite par D. T. Max, Bret Easton Ellis a profité de la tribune dont il dispose sur Twitter pour s'attaquer à Wallace en le décrivant comme étant « the most tedious, overrated, tortured, pretentious writer of [his] generation. » Cette attaque, suivie de quelques autres du même genre, a donné lieu à un débat intense entre les défenseurs de Wallace et les défenseurs d'Ellis sur le Web¹⁴. Qu'un des auteurs les plus populaires de sa génération ait pris position de façon aussi franche quant à l'héritage de Wallace est significatif. Rappelons-nous que Wallace, dès son essai de 1988, « Fictional Futures and the Conspicuously Young », a souvent critiqué Ellis en le taxant de nihilisme et en faisant de lui l'exemple le plus représentatif de ce qu'il

¹⁴ Pour connaître les détails de cette passionnante controverse, on consultera Alison Flood (2012) et Gerald Howard (2012).

juge être de la mauvaise fiction. Ellis n'a jamais répondu à ces critiques, sans doute parce son succès d'alors lui permettait de ne pas en faire grand cas. Vingt ans plus tard, alors que Wallace occupe une place privilégiée dans le champ littéraire, il est devenu une cible qui en vaut la peine. L'héritage de Wallace s'est construit en partie sur le rejet de la conception de la littérature défendue par Ellis. Qu'Ellis prenne le temps de l'attaquer publiquement est sans doute un juste retour du balancier, mais cela constitue aussi le plus bel hommage qu'il pouvait lui rendre.

4.5 UN HÉRITAGE REVENDIQUÉ : ZADIE SMITH, JOHN JEREMIAH SULLIVAN ET JONATHAN FRANZEN

Dans le film *Only Lovers Left Alive* (2013) de Jim Jarmusch, une vampire jouée par Tilda Swinton fait ses valises et emporte avec elle ses œuvres littéraires préférées de l'histoire de l'humanité, des œuvres que son immortalité lui a permis de voir naître. On y aperçoit, dans un plan qui dure quelques secondes, un exemplaire d'*Infinite Jest* aux côtés de *Don Quichotte*. Ce clin d'œil est amusant, mais il est aussi instructif quant à la place, qu'on peut juger à bon droit démesurée, qu'occupe Wallace en littérature américaine contemporaine. Le réalisateur, conscient de l'aura qui entoure l'œuvre de l'écrivain, sait qu'elle représente de façon métonymique les États-Unis d'aujourd'hui, comme chaque œuvre choisie par la vampire le fait pour l'époque dont elle est issue. Dans la diégèse du film, les vampires sont sur Terre depuis plusieurs centaines d'années et se distinguent par leur raffinement esthétique. Plusieurs écrivains importants ont témoigné de la même façon ces dernières années de leur attachement à l'œuvre de Wallace, mais aussi de l'influence que celle-ci a eue sur leur pratique d'écriture. Ce qui ressort de ces réflexions qui sont aussi le plus souvent des hommages, une façon de revendiquer un héritage, c'est que l'œuvre de Wallace est jugée représentative d'une génération, celle qui est née dans les années 1960 et qui est parvenue à l'âge adulte dans les années 1980, marquées par le conservatisme et le désenchantement du gouvernement Reagan. C'est parce que ses textes cristallisent les préoccupations de sa génération que l'héritage de cet écrivain est salué, et parfois même revendiqué par certains des écrivains les plus significatifs parmi ses contemporains. Don DeLillo, Georges Saunders, Rick Moody, David Lipsky, Dave Eggers ont tous rendu hommage à Wallace dans le

collectif *The Legacy of David Foster Wallace* (2012) dirigé par Samuel Cohen et Lee Konstantinou. Avant de passer à l'analyse de la présence de Wallace *dans* les œuvres de fiction de Jonathan Franzen, Jeffrey Eugenides et Jennifer Egan, je souhaite m'arrêter sur quelques textes dans lesquels des écrivains lui rendent hommage.

Si l'écrivain contemporain, comme je l'ai défendu jusqu'à présent, participe plus que jamais à l'élaboration des discours critique et théorique portant sur la littérature, alors on devrait être en mesure de trouver, dans ces hommages, des réflexions portant la trace de l'influence de Wallace, mais aussi des propositions interprétatives qui s'inscrivent de plein droit dans ce que des universitaires nomment déjà les « études wallaciennes. » Je m'intéresserai, dans les pages qui suivent, aux réflexions menées par Jonathan Franzen, John Jeremiah Sullivan, et encore une fois par Zadie Smith, en portant une attention particulière à leur façon de décrire ce qu'ils considèrent être le legs de Wallace. Ce faisant, je montrerai comment ils se positionnent de façon semblable à Wallace, notamment en intervenant dans l'évaluation de l'œuvre de ce dernier, comme il l'a lui-même fait en entreprenant une réévaluation du postmodernisme littéraire. Ces écrivains s'inscrivent ainsi de plein gré dans une logique de l'influence familière aux lecteurs de Wallace, contribuant de ce fait au processus de canonisation accéléré de cet écrivain. Que des écrivains participent au même titre que des critiques littéraires issus des milieux académiques à ce processus n'est qu'une autre facette de la reconfiguration du champ littéraire dont Wallace était lui-même partie prenante.

Zadie Smith, née en 1975, est contemporaine de Wallace, et cela se manifeste notamment dans sa maîtrise de la théorie littéraire et des enjeux qui se présentent aux écrivains d'aujourd'hui. Ses commentaires de l'œuvre de Wallace m'intéressent parce qu'ils témoignent, tout comme les écrits de ce dernier, de la participation accrue des écrivains au discours théorique portant sur la littérature. Dans son recueil d'essais *Changing My Mind* (2009) se trouve une analyse de *Brief Interviews With Hideous Men* dont le but est de rendre hommage à Wallace, décédé un an plus tôt, tout en en proposant une relecture pour souligner le dixième anniversaire de sa publication. Le titre de l'essai, « *Brief Interviews With Hideous Men : The Difficult Gifts of David Foster Wallace* », indique l'angle d'approche adopté par

Smith : il s'agit d'interpréter l'écriture de Wallace à la lumière de l'éthique du don qui s'y manifesterait. Les premières lignes du texte campent la réflexion à venir dans les sillages de la réflexion de Derrida que j'ai évoquée plus tôt. En abordant son œuvre littéraire dans la perspective du don, Smith s'inscrit volontairement dans l'approche pragmatique défendue par Wallace. La lecture qu'elle propose assume pleinement son adhésion à l'idée que la littérature doit être effective. J'ajouterais même que cette proximité exacerbée, qui serait jugée malvenue de la part d'un critique universitaire, confère à la lecture de Smith sa singularité : « David Foster Wallace was clever about gifts : our inability to give freely or to accept what is freely given. [...] In these stories, the act of giving is in crisis; the logic of the market seeps into every aspect of life. » (Smith, 2009 : 256) On le comprend, cette mise en scène de la *crise du don*, dont l'œuvre de Wallace serait porteuse, se dédouble en une mise en scène du don particulier que suppose la littérature. Le don incarné par le livre, à en croire Smith, appelle une certaine réciprocité qu'elle décrit en des termes qui évoquent une éthique de la lecture. L'œuvre de Wallace, appréhendée comme un don, rend nécessaire un investissement de la part du lecteur, sans quoi ce don demeurerait lettre morte, sans destinataire : « [...] we have to recognize that a difficult gift like *Brief Interviews* merits the equally difficult gift of our close attention and effort. For this reason, the newspaper review was never going to be an easy fit for Wallace. » (Smith, 2009 : 259)

Ce regard pragmatique sur la littérature est important, puisqu'il constitue un exemple concret du type d'échange entre l'écrivain et le lecteur appelé par Wallace. Cette expérience de l'attention soutenue que décrit Smith pour évoquer la lecture de ses œuvres est susceptible d'introduire du changement, du nouveau dans l'existence du lecteur. L'attention portée à une œuvre comme celle de Wallace lui permettrait en retour de jeter un regard nouveau sur son existence. Réfléchissant à ce que cela signifie d'être *la voix d'une génération*, Smith propose une interprétation riche du phénomène en laissant entendre que Wallace aurait posé de façon limpide les termes qui font la situation du sujet américain contemporain. En avançant que Wallace aurait trouvé une façon de formuler ce qui fait la spécificité de notre contemporanéité, Smith admet à mots couverts la puissance qu'il revendiquait pour la fiction : reformuler un problème en trouvant des termes plus aptes à rendre compte de sa complexité, c'est permettre en retour au lecteur d'acquérir une compréhension plus juste de son expérience

de la réalité. En insistant sur le fait que l'œuvre de Wallace résiste au mode de lecture privilégié par la critique journalistique, qui appartient à une logique économique aux antipodes de celle du don, Smith confère une certaine crédibilité à l'idée chère à Wallace selon laquelle il y a une spécificité de l'expérience littéraire. Ce qui fait la littérarité de l'œuvre de Wallace, selon cette logique, n'est pas une qualité purement textuelle, mais plutôt la renégociation du rapport entre le texte et le lecteur qui s'y joue. À propos de l'œuvre de Wallace, Smith écrit que

It was meant for readers of my generation, born under the star of four interlocking revolutions, undreamed of in James' philosophy : the ubiquity of television, the voraciousness of late capitalism, the triumph of therapeutic discourse, and philosophy's demotion into a branch of linguistics. How to be finely aware when you are trained in passivity? How to detect real value when everything has its price? How to be responsible when you are, by definition, always the child-victim? How to be in the world when the world has collapsed into language? (Smith, 2009 : 266)

J'insiste sur ce passage où Smith décrit l'œuvre de Wallace en termes générationnels, car, s'il s'agit d'une idée récurrente dans la réception de Wallace qui cherche à expliquer son succès, sa façon de l'analyser est tout à fait originale et juste. Smith propose que Wallace ait su dégager quatre changements radicaux de la société dans laquelle sa génération a grandi. Son œuvre rendrait compte des problèmes fondamentaux auxquels sa génération doit faire face, certes, mais il le fait en montrant comment tous ces problèmes sont ancrés dans le problème plus fondamental du langage. C'est là que l'influence de la théorie se fait le plus sentir chez lui, mais c'est aussi paradoxalement ce qui lui permet de conférer à la théorie un horizon très concret, celui de l'expérience quotidienne. Le tour de force réussi par Wallace serait d'avoir donné à la théorie un intérêt pratique par sa façon de l'intégrer dans l'écriture de fiction, où celle-ci intervient de façon importante dans l'interprétation de l'existence des personnages. C'est donc parce que Wallace situe les problèmes du sujet contemporain dans une perspective langagière qu'il parvient à convaincre les représentants d'une génération de téléspectateurs de la pertinence de l'écriture comme médium d'expression, mais aussi de la littérature comme expérience réflexive. L'héritage le plus précieux laissé par Wallace, aux yeux de Smith, est justement d'avoir su prendre acte du constat théorique selon lequel nous sommes toujours dans le langage, dans le discours, afin de le recadrer et de procéder à une reformulation des tâches que la littérature doit poursuivre. S'il est vrai que les problèmes

auxquels le sujet contemporain se heurte sont toujours ancrés d'une façon ou d'une autre dans le langage, alors il est possible de défendre l'idée que la littérature n'est pas seulement descriptive, mais effective, dans la mesure où elle rend le lecteur plus apte à prendre la mesure du rôle qu'occupe le langage dans sa compréhension de la réalité. Dans les mots de Smith, le but que Wallace recherche en écrivant est « not only to describe the wound but to heal it. » (Smith, 2009 : 281) Il s'agit sans doute là d'une utopie langagière, mais le simple fait d'avoir osé l'énoncer, dans un contexte où la question qu'on se pose le plus souvent à propos du roman est de savoir s'il est mort ou non, confère à Wallace une place privilégiée dans la littérature des dernières années. C'est peut-être finalement cette exigence démesurée envers la littérature qui fait de cet écrivain une figure exemplaire aux yeux de Smith et de nombre de nos contemporains.

Dans son hommage à son ami disparu, Jonathan Franzen aborde lui aussi l'œuvre de Wallace en cherchant à interroger la nature du legs qu'elle constitue, mais il le fait en proposant un détour par l'histoire du roman. En situant historiquement l'œuvre de Wallace, il illustre ce qui fait pour lui la singularité de son écriture, de même que sa valeur pour les lecteurs d'aujourd'hui. Publié le 18 avril 2011 dans le *New Yorker*, « "Robinson Crusoe", David Foster Wallace, and the Island of Solitude » raconte comment Franzen, après l'écriture de son roman *Freedom* (2010), a ressenti le besoin de se retirer afin d'échapper aux bruits de la vie courante et de prendre le temps de faire le deuil de Wallace, mort trois ans plus tôt. Très symboliquement, Franzen s'est retiré sur l'île Alejandro Selkirk, dans l'Océan Pacifique au sud du Chili, dont le nom est un hommage au naufragé qui aurait inspiré Daniel Defoe dans l'écriture de *Robinson Crusoe*. De façon anecdotique, on y apprend que l'écriture de *Freedom*, qui contient par ailleurs de nombreuses références cachées à la vie et à l'œuvre de Wallace, a été menée dans la colère ressentie par Franzen suite au suicide de son ami. Ce texte est une méditation sur le sort du roman, sa mort éventuelle, couplée à une réflexion sur l'œuvre de Wallace et sa mort réelle, comme si l'un et l'autre étaient inextricablement liés.

Au début de son texte, Franzen rappelle comment la naissance du roman est liée à celle de l'individualisme, reprenant la thèse défendue par Ian Watts dans son essai marquant *The Rise of the Novel* (1957). Tout comme le roman anglais serait né selon Watt des cendres de

l'ennui, les femmes en particulier et les Anglais en général ayant plus de temps libre à meubler, Wallace serait selon Franzen quant à lui mort d'ennui : « [...] David had died of boredom and in despair about his future novels. » (Franzen, 2011 : en ligne) Par divers rapprochements, Franzen cherche à montrer que la recherche de sens d'un individu radicalement isolé du reste du monde, vécue par Robinson Crusoe, est cruciale pour l'histoire du roman, puisque nous en trouvons partout les traces, en passant par *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847), *Les notes du sous-sol* de Dostoïevski (1864), *La nausée* de Sartre (1938) ou encore *Invisible Man* d'Ellison (1952). Cette réflexion est pertinente pour mon propos puisqu'elle aboutit ultimement à l'œuvre de Wallace, pour qui le problème de la solitude a l'importance qu'on sait. Ce qui fait l'intérêt de l'œuvre de Wallace, pour Franzen chez qui le problème de la solitude est tout aussi important, c'est qu'il y représente les déclinaisons propres à notre époque de cet isolement du sujet. Qu'il s'agisse de la dépendance, des compulsions entretenues par la logique consumériste ou encore de la dépression qui touche un nombre toujours croissant d'individus, la société dépeinte par Wallace se caractérise par la multiplication des facteurs qui provoquent l'isolement social. Franzen propose ainsi la métaphore de l'isolement insulaire que lui procure le roman de Daniel Defoe pour faire le pont entre la naissance du roman et l'une de ses actualisations contemporaines les plus pertinentes à ses yeux, insinuant que chez Wallace, tous les sujets se retrouvent isolés sur l'île de l'expérience individuelle. Franzen va plus loin en présupposant que cet isolement est aussi celui des lecteurs d'aujourd'hui¹⁵, ce qui lui permet de conclure, comme Zadie Smith, que l'œuvre de Wallace surgit dans leur vie comme un don authentique, comme une tentative de rompre la solitude par une ouverture radicale à l'autre. Encore une fois, c'est bel et bien une lecture pragmatique de l'œuvre de Wallace qui permet d'en affirmer l'originalité, sa valeur résidant moins dans l'usage d'un style particulier que dans les effets présumés de ce style sur les lecteurs :

To the extent that each of us is stranded on his or her own existential island – and I think it's approximately correct to say that his most susceptible readers are ones familiar with the socially and spiritually isolating effects of addiction or compulsion or depression – we gratefully seized on each new dispatch from that farthest-away island which was David. At the level of content, he gave us the worst of himself : he laid out,

¹⁵ Franzen, qui s'inquiète comme Wallace des conséquences de l'hégémonie de la culture de l'image, a consacré un recueil d'essais à cette intrication qu'il juge fondamentale entre la solitude et le sort de la littérature actuelle. On lira en particulier son essai « Why Bother? » (Franzen, 2002).

with an intensity of self-scrutiny worthy of comparison to Kafka and Kierkegaard and Dostoyevsky, the extremes of his own narcissism, misogyny, compulsiveness, self-deception, dehumanizing moralism and theologizing, doubt in the possibility of love, and entrapment in footnotes-within-footnotes self-consciousness. At the level of form and intention, however, this very cataloguing of despair about his own authentic goodness is received by the reader as a gift of authentic goodness : we feel the love in the fact of his art, and we love him for it. (Franzen, 2011 : en ligne)

La fin de ce passage mérite toute notre attention puisque Franzen y propose l'hypothèse peu commune que l'œuvre de Wallace met en place un régime de lecture où le lecteur doit présumer des intentions de l'auteur pour parvenir à une interprétation satisfaisante de l'œuvre. Le fait que Franzen lie la forme aux intentions auctoriales a sans doute des visées polémiques, la notion d'*intentional fallacy* de Wimsatt et Beardsley étant un présupposé bien connu de la critique littéraire. De la part d'un romancier, il n'est pas surprenant que ce principe soit rejeté, puisqu'il sait mieux que quiconque de quelle façon l'œuvre naît toujours d'une intention. Franzen va plus loin en proposant que la poétique particulière des œuvres de Wallace ne soit pleinement compréhensible que du point de vue de l'intention. Ultimement, ce don d'une bonté authentique évoqué par Franzen est l'héritage le plus important qu'il perçoit dans l'œuvre de Wallace. En effet, il est bien connu que Franzen a affirmé avoir réussi à terminer la rédaction de son roman *The Corrections* (2001) grâce au défi posé par un roman aussi important qu'*Infinite Jest*¹⁶. Il a aussi évoqué à de nombreuses occasions les discussions qu'il a eues avec Wallace à propos des buts que doit se fixer le romancier et la façon avec laquelle ils se sont entendus sur le fait que la fiction doit proposer « a way out of loneliness. » (Cohen et Konstantinou, 2012 : 178) La façon dont Franzen revendique le legs wallacien repose entièrement sur cette façon de concevoir la littérature comme pratique fondamentalement relationnelle. L'œuvre de Wallace incarne avec force le refus de la conception autonomiste de la littérature, afin de la situer dans le monde et d'en mesurer les effets, et cette idée revient systématiquement dans les hommages qui lui ont été rendus, de sorte qu'il est possible d'y voir son apport fondamental au paysage littéraire contemporain. De plus, il est révélateur que cette revendication d'une véritable pragmatique de la littérature soit

¹⁶ Chad Harbach (2004) a souligné comment la prose de Franzen a subi d'importantes modifications entre son roman *Strong Motion* (1992) et *The Corrections* (2001), attribuant ce changement à l'influence de Wallace. J'aurais l'occasion de revenir sur cette influence en analysant son roman *Freedom* (2010).

faite par des écrivains. Le monde de la théorie universitaire, s'il n'est plus sous le joug de la pensée textualiste pour laquelle toute considération extra-textuelle doit être considérée avec suspicion, est encore dans une certaine mesure porté par une prétention à la scientificité, sinon à la rigueur qui lui interdit d'accorder trop d'importance aux aspects les plus subjectifs de l'expérience littéraire. Les notions d'empathie, de don et de sincérité, et plus largement tout ce qui concerne la prétention à une littérature qui serait le lieu de rencontres intersubjectives, sont des problèmes embarrassants pour la théorie littéraire puisqu'ils sont difficilement modélisables. D'un autre côté, les interventions actuelles de plusieurs écrivains tendent à confirmer que cet ensemble de problèmes littéraires identifiés par Wallace a une pertinence difficile à démentir.

À ce sujet, l'essai « Too Much Information » (2011) écrit par John Jeremiah Sullivan à l'occasion de la publication de *The Pale King* mérite qu'on s'y arrête. Cet essai est particulièrement significatif, puisque Sullivan est sans aucun doute l'un des héritiers les plus importants de Wallace du côté des praticiens de la *non-fiction* et de l'essai journalistique aux États-Unis. En effet, bien que je n'aie pas abordé les écrits journalistiques de Wallace, ceux-ci ont été accueillis tout aussi chaleureusement que ses fictions et ont contribué, à leur façon, à sa renommée. Ce qui rapproche le plus Sullivan de Wallace est sans contredit sa façon de s'investir dans les sujets qu'il aborde, qui témoigne d'une fascination réelle pour l'altérité et la différence, une fascination qui se traduit par une grande attention aux détails et par la volonté d'échapper aux clichés et aux approximations. Autrement dit, tout comme chez Wallace, on retrouve au cœur des textes de Sullivan la question de l'empathie. D'ailleurs, son recueil d'essais *Pulphead*, en 2011, lui a valu une comparaison avec Wallace, dans une critique de Gideon Lewis-Kraus :

Sullivan's great magazine-writing antecedent is, along with Mailer himself and Terry Southern, clearly David Foster Wallace, and it doesn't seem to me any great exaggeration to say that *Pulphead* is the best, and most important, collection of magazine writing since Wallace's *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. (Lewis-Kraus, 2011 : en ligne)

Cette critique, en plus de confirmer que Wallace est devenu un référent majeur de la critique littéraire actuelle aux États-Unis, renforce l'autorité de Sullivan dans la description et l'analyse de ce qui fait la singularité du legs de l'œuvre de Wallace. Son texte est d'autant plus

pertinent que l'hommage qui y est rendu épouse la proximité empathique si représentative du style wallacien, ce qui témoigne d'une grande compréhension des enjeux soulevés par cette façon de faire, mais aussi de l'influence de Wallace sur Sullivan qui se positionne comme son héritier. D'une façon qui ne doit maintenant plus nous surprendre, Sullivan ouvre son texte en insistant lui aussi sur le fait que l'œuvre de Wallace brille dans le paysage littéraire comme celle qui représente le mieux la situation de sa génération, comme si celle-ci cristallisait les buts les plus hauts qu'un écrivain américain puisse se donner :

When they say that he was a generational writer, that he "spoke for a generation," there's a sense in which it's almost scientifically true. [...] I remember well enough to know it's not a trick of hindsight, hearing about and reading *Infinite Jest* for the first time, as a 20-year-old, and the immediate sense of: This is it. One of us is going to try it. The "it" being all of it, to capture the sensation of being alive in a fractured superpower at the end of the twentieth century. Someone had come along with an intellect potentially strong enough to mirror the spectacle and a moral seriousness deep enough to want to in the first place. About none of his contemporaries – even those who in terms of ability could compete with him – can one say that they risked as great a failure as Wallace did. (Sullivan, 2011 : en ligne)

Observons que chez Sullivan comme chez d'autres, le fait de rendre compte de la spécificité de la lecture de l'œuvre de Wallace passe par l'endossement de certaines notions, d'une certaine perspective sur la littérature contemporaine et sur le rôle de l'écrivain. Wallace a affirmé à plusieurs occasions que le but de la fiction était d'évoquer comment il est possible de vivre dans un monde fracturé et ce passage du texte de Sullivan, en un sens, ne fait qu'affirmer que Wallace est parvenu à atteindre les objectifs qu'il s'était fixés. Cependant, et c'est peut-être là que réside l'apport le plus significatif du texte de Sullivan, celui-ci s'attarde par la suite à défendre la complexité de l'héritage wallacien, remarquant avec justesse qu'un processus rapide de canonisation comme celui que nous pouvons observer depuis son suicide entraîne souvent un appauvrissement des interprétations de l'œuvre. Ainsi, Sullivan se positionne comme étant un digne héritier de Wallace, à opposer à ceux qui récupéreraient son œuvre sans être capables d'en mesurer l'importance, sa tâche étant de défendre son œuvre contre les interprétations outrancièrement simplificatrices. Lire Wallace aujourd'hui, pour Sullivan, c'est d'abord insister sur les problèmes qui animent son œuvre. Un des problèmes majeurs depuis sa mort est en effet la tendance qu'ont plusieurs de ses lecteurs à vouloir en faire le dépositaire d'une certaine sagesse humaniste, une figure quasi mystique prônant des

valeurs qu'aucun conflit ne viendrait entraver. La publication de *This is Water*, le texte de l'allocution faite par Wallace lors de la cérémonie de graduation des étudiants du Kenyon College en 2005, y est pour beaucoup, puisqu'il y donnait des conseils de vie à de jeunes adultes. Cependant, ce texte n'était pas destiné à la publication et malgré l'intérêt qu'il présente, il ne faut pas oublier que sa parution sous forme de livre est due aux circonstances de la mort de Wallace, qui a été suivie par la publication systématique de textes inédits et d'entretiens. Sullivan prend ses distances de cette construction a posteriori d'un Wallace dépositaire d'une sagesse bienveillante et défend au contraire que ce qui fait de Wallace le symbole de toute une génération, c'est justement sa façon de mettre en scène une pensée, un rapport au monde constamment assujéti par le doute et tiraillé par des contradictions parfois insoutenables.

Cet essai de Sullivan est crucial puisqu'il révèle la simplification inhérente à tout processus de canonisation. Cela aurait pour effet de priver l'œuvre de Wallace de sa pertinence, puisque c'est justement sa façon de mettre en scène les contradictions du sujet contemporain qui ferait sa valeur. Ignorer ces contradictions revient à priver les textes de leur contenu humain. Il y a donc une leçon interprétative à tirer des textes de Wallace, dans la mesure où ceux-ci invitent à une lecture qui, loin de faire l'impasse sur les contradictions de l'œuvre afin d'en dégager la cohérence secrète, demeure attentive à leur dynamique. Nous avons souvent tendance à interpréter les œuvres littéraires en y cherchant une unité qui en assurerait la pertinence. Cela rendrait l'interprétation des textes de Wallace malaisée, car ceux-ci s'appuient sur des apories, des paradoxes, des zones de tension qui sont jugés constitutifs de l'expérience contemporaine. Si cette expérience est représentée comme irrésolue, conflictuelle, parfois même inconsistante, alors il faut accepter de s'engager dans une activité interprétative qui est par la force des choses ouverte et morcelée. C'est parce que la notion même de compréhension est problématisée au sein de l'œuvre de cet écrivain qu'il faut résister à la tentation d'en offrir une interprétation résolue qui en gommerait les aspérités :

It's this quality, of being inwardly divided, that risks getting flattened and written out of Wallace's story by his postmortem idolization, which would make of him a dispenser of wisdom. We should guard against that. We'll lose the most essential Wallace, the one that is forever wincing, reconsidering, wishing he hadn't said

whatever he just said. Those were moments when his voice was most authentically of our time, and they are the reason people will one day be able to read him and feel what it was like to be alive now. (Sullivan, 2011 : en ligne)

Cette conclusion, qui ne manque pas de rappeler le célèbre « Fiction's about what it is to be a fucking human being » lancé par Wallace dans son entretien avec Larry McCaffery, montre bien comment les hommages rendus à Wallace par Smith, Franzen et Sullivan consistent chacun à leur façon en une défense, non seulement de l'œuvre de Wallace, mais plus fondamentalement de la conception de la littérature qui la sous-tend. Sans parler de phénomène d'école, il est possible de proposer que ces écrivains, et d'autres avec eux, sont rassemblés aujourd'hui autour de façons similaires de réfléchir à la place que la littérature doit ou devrait occuper dans le monde. Cette façon particulière de rendre hommage à Wallace en soulignant la pertinence de sa vision de la littérature fait la lumière sur un phénomène qui est caractéristique du champ littéraire américain actuel, à savoir que les écrivains participent, au moins autant que la critique savante, au processus de canonisation des auteurs jugés importants. Évidemment, les écrivains interviennent depuis longtemps dans la canonisation d'autres écrivains, le rôle qu'ont joué les surréalistes dans la redécouverte de Sade et de Lautréamont étant un exemple parmi tant d'autres. Cependant, le cas de Wallace est différent en ce que les écrivains y occupent une place qui était réservée il n'y a pas si longtemps à la critique savante, en prenant position de façon franche dans des débats qui concernaient il n'y a pas si longtemps d'abord la théorie littéraire. Les notions rencontrées dans les textes de Smith, Franzen et Sullivan attestent de ce phénomène. Qu'il s'agisse de l'éthique du don et de la vision pragmatique de la littérature qui s'y rattachent chez Smith, du regard porté sur l'histoire du roman et du rôle qui joue la solitude chez Franzen, ou encore de l'éloge de la complexité et de la contradiction comme modèle interprétatif chez Sullivan, nous sommes confrontés à des écrivains qui engagent un dialogue avec la théorie et qui sont capables d'intervenir dans les débats qu'elle suscite. D'ailleurs, les interprétations proposées par ces trois auteurs, malgré leurs différents angles d'approche, se rejoignent par un constat commun selon lequel l'œuvre de Wallace résonnerait aujourd'hui comme un défi lancé à la théorie littéraire. Chez Smith, l'éthique du don qu'elle perçoit dans cette œuvre l'amène à conclure que la fiction littéraire n'y entretient pas uniquement un rapport mimétique avec la réalité, mais est également dotée d'une certaine effectivité sur le lecteur. De son côté, Franzen

reprend à son compte la théorie d'Ian Watt sur la naissance du roman pour aboutir à une réflexion sur la solitude du sujet contemporain et la façon avec laquelle les textes littéraires de Wallace attesteraient de la pertinence de la littérature comme médium d'expression dans le cadre spécifique de notre contemporanéité. Finalement, le texte de Sullivan soulève un problème inhérent à l'interprétation littéraire, tout particulièrement lorsque nous sommes confrontés à un processus de canonisation rapide, comme c'est le cas avec Wallace. Alors que l'interprétation cherche le plus souvent à exacerber ce qui ferait l'unité de l'œuvre, il y aurait chez cet écrivain un rapport au sens constamment différé et modulé par une pratique volontaire de la contradiction et du paradoxe. La critique portant sur Wallace, nous dit Sullivan, doit se méfier de ces réflexes interprétatifs, puisque la spécificité et la valeur des textes de cet écrivain résident justement dans leur mise en scène d'une certaine impossibilité d'attribuer un sens définitif aux questions les plus importantes qui surgissent dans l'existence.

On a vu dans les chapitres précédents que la poétique de Wallace est inséparable d'une certaine éthique de la fiction, cette éthique reposant elle-même sur la prétention à la sincérité et à l'empathie, mais aussi sur la volonté de l'auteur de faire une œuvre qui soit le lieu d'une rencontre intersubjective dont le lecteur sortirait moins esseulé. Formulé en ces termes, il faut admettre que le projet de Wallace repose sur une demande adressée au lecteur, celle de faire un acte de foi sans quoi il s'effondrerait et demeurerait lettre morte. Cette demande adressée au lecteur rend le statut de l'œuvre incertain, mais lui confère aussi paradoxalement sa valeur. En effet, il est possible de croire que Wallace a gagné son pari, comme en témoigne la réception que rencontre son œuvre aujourd'hui. Car s'il est possible de juger négativement le rapport souvent paraphrastique que la critique entretient avec les propositions de Wallace, il est aussi possible d'y voir cet acte de foi que l'écrivain demande à ses lecteurs. Les textes de Smith, Franzen et Sullivan incarnent, chacun à leur façon, cette puissance de la littérature revendiquée par Wallace et qui est si difficile à conceptualiser. Revendiquer l'héritage de Wallace, en ce sens, constitue pour ces auteurs une façon d'affirmer que le projet de cet écrivain fonctionne et mérite qu'on accepte les termes du contrat qu'il y propose même si, pour cela, il devient nécessaire de réévaluer notre conception de la littérature et, plus encore, ce qui constitue ou non un objet pertinent pour les études littéraires.

Mon analyse de ces trois hommages rendus à Wallace permet aussi de percevoir clairement comment l'œuvre de cet écrivain constitue un pivot dans la fiction américaine des dernières décennies. Il ne s'agit évidemment pas de dire que Wallace occuperait le centre du champ littéraire, mais plutôt d'admettre que son œuvre est l'un des points nodaux à partir duquel s'articule la littérature américaine d'aujourd'hui. Ainsi, comme il y a dans son œuvre une spectralité du postmodernisme, pour reprendre la notion proposée par Josh Toth, il y a aujourd'hui une certaine persistance de l'œuvre de Wallace, qui se traduit par une adhésion forte à la conception de la littérature qu'il a défendue, tant du côté de la critique littéraire que de celui des écrivains eux-mêmes. Après avoir analysé comment ces écrivains s'inscrivent à la suite de Wallace dans certains débats portant sur la théorie littéraire, il reste à analyser comment l'influence de Wallace s'actualise dans leurs œuvres, mais aussi comment la prégnance de l'œuvre de Wallace dans l'imaginaire théorique actuel amène parfois les lecteurs à surdéterminer certains aspects des fictions qu'ils interprètent afin d'y percevoir les signes de l'héritage laissé par cet écrivain. La difficulté est donc de déterminer dans quelle mesure ces références à Wallace sont authentiques et dans quelle mesure elles sont le résultat d'une surinterprétation. Dans la perspective de l'influence, les deux phénomènes sont également intéressants et je montrerai qu'il arrive même parfois qu'ils se complètent. Puisque Wallace a eu une influence certaine sur notre façon de lire les œuvres du passé et son œuvre elle-même, nous ne devons pas être surpris qu'il laisse sa marque dans l'interprétation des œuvres qui lui succèdent.

Je commencerai par analyser la présence de Wallace dans le roman *Freedom* de Jonathan Franzen, en cherchant à déterminer jusqu'où l'interprétation peut aller en présumant que les références ponctuelles qui sont faites à Wallace dans ce texte sont autant de signes nous invitant à enfiler une lunette interprétative que je qualifierai de wallacienne. Ensuite, j'analyserai en détail la construction d'un personnage du roman *The Marriage Plot* de Jeffrey Eugenides, que plusieurs critiques ont jugé inspiré de Wallace lui-même. Là aussi je veillerai à montrer comment les références à Wallace fonctionnent comme des pistes offertes au lecteur afin de structurer son interprétation. Finalement, dans une perspective complémentaire, je m'attarderai à un chapitre du roman *A Visit From the Goonsquad* de Jennifer Egan dans lequel l'écriture de Wallace est pastichée, en une réécriture

qui flirte par moments avec la parodie, voire la charge. Cette dernière analyse me permettra d'aborder les conditions de réception de l'œuvre de Wallace qui ont permis à Egan de supposer qu'un tel clin d'œil serait perceptible. Je profiterai de l'occasion pour réfléchir à la tension inhérente à cette parodie, à mi-chemin entre l'hommage et la tentative de relativiser l'importance d'un écrivain en exacerbant ses manies d'écriture, tout en faisant preuve d'une maîtrise de la langue qui rend possible une telle imitation.

4.6.1 *FREEDOM* (2010) : L'INTERTEXTUALITÉ ET LE CHOC DES VISIONS DU MONDE

Dans son introduction au recueil des entretiens qu'a donnés Wallace au cours de sa carrière d'écrivain, Stephen J. Burn pose une question brûlante : « What does it mean, for instance, to note David Lipsky's revelation that Wallace painted his bedroom black and was fascinated by Margaret Thatcher, and register that such details overlap with Richard Katz's biography in *Freedom*? » (Burn, 2012 : 10) Une telle question est loin d'être anecdotique et implique un vaste problème interprétatif. Outre la volonté d'affirmer une filiation, l'écrivain qui fait des références à un autre écrivain ouvre la porte à une forme de lecture d'investigation où les moindres références à cet écrivain sont interprétées comme des indices qui, par leur accumulation, seraient en mesure de révéler le sens du texte, ou en tout cas une partie de celui-ci. Qu'un tel phénomène de références et de clins d'œil se soit manifesté dans plusieurs œuvres récentes atteste de l'importance de Wallace pour la littérature actuelle, mais de façon plus précise, c'est l'expérience de lecture qui s'en trouve profondément modifiée. Comment expliquer, par exemple, que des notions aussi générales que celles d'autoréflexivité, d'ironie ou de sincérité semblent maintenant indissociables de cet écrivain? Il est évidemment erroné de croire que Wallace ait été le seul écrivain contemporain intéressé par ces questions, et pourtant, lorsque la critique remarque des intérêts semblables chez un autre écrivain, particulièrement lorsqu'il s'agit d'une première œuvre, il n'est pas rare que le nom de Wallace surgisse comme point de comparaison, ou encore pour laisser entendre qu'il a influencé ledit auteur. Dans l'introduction de son livre *Understanding David Foster Wallace* (2003), Marshall Boswell affirme qu'une nouvelle génération d'écrivains a même adopté le *ton* de David Foster Wallace, ce qui, en soi, trahit une conception de l'influence qui ne va pas sans son lot de problèmes :

Since *Infinite Jest*, a whole new group of emerging young writers has copied the elusive Wallace "tone," that paradoxical blending of cynicism and naïveté, as well as Wallace's use of self-reflexivity for the purposes of moving beyond irony and parody. The most visible and successful writer of this group is the young essayist Dave Eggers, whose memoir *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, shot to number one on the nonfiction bestseller list and helped transform his underground literary magazine, *McSweeney's* (to which Wallace has frequently contributed) into the flagship publication of a growing publishing imprint specializing in funny, heartbreaking "post-postmodern" works such as *The Neil Pollack Anthology of American Literature*. Similarly, Jonathan Franzen, a close acquaintance and friendly rival (Wallace and Franzen have contributed blurbs to each other's books), freely admitted that the publication and surprising success of *Infinite Jest* almost single-handedly jolted him out of a protracted period of doubt and depression and thereby inspired him to finish his runaway bestseller, *The Corrections*. (Boswell, 2003 : 19)

Comment, en effet, attribuer le ton adopté par Dave Eggers dans ses mémoires à l'influence de David Foster Wallace? Le ton propre aux mémoires n'est-il pas souvent celui de la confiance, et donc, d'une certaine prétention à la sincérité? N'est-il pas possible de prétendre aujourd'hui à la sincérité sans revendiquer l'influence de Wallace, ou sans même l'avoir lu? Évidemment, il est possible de noter des airs de famille entre ces deux écrivains, mais affirmer comme Boswell que des écrivains aient *copié* le ton de Wallace réduit considérablement la portée de leurs œuvres en négligeant ce qui les différencie de l'écriture wallacienne au profit d'un surinvestissement de ce qui les rapproche de celle-ci. Cette insistance sur la ressemblance, on le comprend, est un choix interprétatif qui s'inscrit dans un contexte précis et qui implique un certain parti pris quant à l'importance attribuée à l'œuvre de Wallace. En ce sens, la question de l'influence se pose en amont et en aval de l'œuvre, celle-ci étendant aussi bien son emprise dans le geste d'écriture que dans l'interprétation.

Le cas de Jonathan Franzen, évoqué par Boswell, est un exemple parfait des problèmes interprétatifs qui découlent de cette logique de l'influence. Bien qu'il ait lui-même admis sa dette envers Wallace et que ses deux derniers romans (*The Corrections*, 2001; *Freedom*, 2010) en portent indéniablement la marque, il serait réducteur d'y voir une influence qui découlerait d'une relation de type maître/élève. Une analyse attentive de *Freedom* révèle plutôt que Franzen, loin de simplement s'approprier le ton, ou encore les prémisses wallaciennes, a l'intention de mettre à l'épreuve certaines des idées qu'on associe désormais à Wallace. Je voudrais montrer comment la logique de l'influence qui s'y déploie est

dynamique et n'implique aucune passivité de la part de l'écrivain influencé. Il s'agit plutôt d'un dialogue engagé volontairement, qui participe d'une certaine réflexivité littéraire et qui, ultimement, concerne davantage la vision du monde projetée par l'œuvre de Wallace que son style proprement dit.

Pour commencer l'analyse, il faut mentionner les différents éléments du roman qui permettent d'établir un parallèle avec l'œuvre de Wallace. Ils sont de natures diverses et fonctionnent selon une dynamique de lecture bien précise. Il y a d'abord, comme l'a noté Boswell, le cas des références à des éléments biographiques de la vie de Wallace. Il y a ensuite différentes allusions à l'œuvre de Wallace, qui relèvent tantôt de l'emprunt de thèmes importants, tantôt de la réécriture de scènes, ou encore de la reprise d'idées. Finalement, un troisième niveau de lecture surgit lorsqu'on a pris connaissance des deux premiers. Il s'agit, pour le dire rapidement, d'un dialogue diffus que le roman entretient avec l'œuvre de Wallace, comme s'il s'agissait de débattre avec la vision du monde qui s'en dégage afin d'en proposer des prolongements. Ce niveau de lecture est de loin le plus profond, et pourtant, il est aussi le plus difficile à défendre, puisqu'il suppose que les références à Wallace autorisent une confrontation plus large, plus idéale de son œuvre avec celle de Franzen. Les allusions ponctuelles à Wallace occupent une fonction précise, celle de valider cette lecture faite d'allers-retours entre l'œuvre de Franzen et celle de Wallace, et je m'emploierai maintenant à révéler comment cette dynamique se met en marche dans *Freedom*.

Ce roman porte sur la vie de Patty et de Walter Burglund, mais aussi sur celle de Richard Katz, le meilleur ami de Walter qui deviendra éventuellement l'amant de Patty. Lorsque ce personnage entre en scène, on apprend qu'il a l'habitude de chiquer du tabac et de cracher dans un verre de Pepsi (Franzen, 2010 : 105). Cette précision est importante, puisqu'il s'agit d'un détail biographique que plusieurs auteurs ont noté en parlant de Wallace. Celui-ci, dans les endroits les plus inattendus, chiquait du tabac et crachait discrètement dans un contenant, souvent une canette de Pepsi¹⁷. À ce comportement particulier, qui n'est toutefois pas

¹⁷ Il est inutile de faire la liste des textes qui mentionnent cette habitude de Wallace. Notons cependant que ce détail biographique est mentionné presque systématiquement par les critiques l'ayant rencontré, ce qui permet de saisir à quel point cette habitude est atypique et déconcertante. Dans l'introduction *Quack This Way*, la retranscription d'un entretien qu'il a eu avec Wallace en 2006, Bryan

suffisant pour conclure que Richard Katz est inspiré de Wallace, s'ajoutent comme l'a remarqué Boswell l'enthousiasme du personnage pour Margaret Thatcher (Franzen, 2010 : 107-108) et le fait que les murs de sa chambre soient peints en noir (Franzen, 2010 : 109), des détails biographiques révélés respectivement dans *Although of Course You End Up Becoming Yourself* de David Lipsky (2010 : 127) et dans la biographie de Wallace écrite par D. T. Max (2012 : 9). Ces allusions sont plutôt faciles à identifier pour le lecteur qui connaît les détails biographiques de la vie de Wallace, puisqu'ils ont été évoqués à de nombreuses reprises dans les textes parus lors de son décès. Il faut comprendre aussi que ces détails sont largement connus puisqu'il s'est cristallisé autour de l'œuvre de Wallace une communauté de lecteurs qui vouent un véritable culte à cet auteur¹⁸. Cependant, le roman de Franzen ajoute une deuxième couche de références plus difficiles à repérer, et qui nécessitent qu'on ait déjà pris connaissance des références plus évidentes afin de porter attention à ces détails. Par exemple, un passage confirme que Richard Katz est bel et bien inspiré de Wallace. Lors d'une discussion, Katz affirme ceci à Walter : « Sometimes I think my purpose on earth is to put my penis in the vaginas of as many women as I can. » (Franzen, 2010 : 151) Or, on apprend en lisant la biographie de D. T. Max que cette phrase a été dite, presque mot pour mot, par Wallace à son ami Franzen¹⁹ (Max, 2012 : 232). À ces nombreux indices, on peut ajouter aussi le fait que Katz lise *V* de Thomas Pynchon (Franzen, 2010 : 71), un auteur dont on sait l'importance pour Wallace.

Ce jeu d'allusions serait toutefois sans importance s'il ne débouchait pas sur des intertextes plus complexes qui ont une incidence sur l'interprétation du texte. Très tôt, avant

A. Garner raconte sa surprise lorsqu'il a découvert l'habitude de Wallace : « David had ordered a Coke—in a can, he specified, not in a glass. He took a few sips, I noticed, and then stopped sipping when putting the Coke can to his mouth. He was subtly spitting into it. » (Garner, 2013 : 8)

¹⁸ Le site Web *The Howling Fantods* (<http://thehowlingfantods.com>), animé par Nick Maniatis depuis 1997, est le haut lieu de rassemblement de cette communauté. On y trouve une banque de références régulièrement mise à jour de tout ce qui a été écrit sur Wallace, en plus d'un forum de discussion et d'une liste de liens vers d'autres sites consacrés à Wallace.

¹⁹ Il n'est pas clair si Franzen savait que D. T. Max allait rapporter l'anecdote dans sa biographie, publiée deux ans après *Freedom*, ou s'il s'agit d'un hasard. Une chose est certaine : le roman de Franzen et la biographie très attendue de D. T. Max se recoupent à plusieurs endroits.

même que le personnage de Katz n'entre en scène, on apprend que Joey, le fils de Patty et Walter, est un jeune homme d'une intelligence froide et précoce qui a le projet de ne jamais se masturber de sa vie (Franzen, 2010 : 27). Il s'agit ici d'une référence à *Infinite Jest*, puisque le personnage de Hal y est décrit comme étant « [...] maybe the one male E.T.A. for whom lifetime virginity is a conscious goal. » (Wallace, 2006 : 634) La différence entre le projet de ne jamais faire l'amour et celui de ne jamais se masturber est significative, surtout lorsqu'on sait que chez Wallace, l'onanisme est le symbole par excellence de la solitude du sujet contemporain. De fait, la suite du roman confirme que cette référence ponctuelle à Hal permet de mieux cerner les enjeux soulevés par le personnage de Joey. Celui-ci éprouve les mêmes difficultés à communiquer avec les membres de sa famille et sa solitude est décrite en des termes qui rappellent certains passages de Wallace : « He was alone with his body; and since, weirdly, he *was* his body, this meant he was entirely alone. » (Franzen, 2010 : 414) Il est ainsi possible d'avancer que Joey est une réécriture de Hal. Franzen s'approprie l'armature du personnage de Wallace, qui devient en quelque sorte un archétype, celui du jeune surdoué intellectuellement et totalement dépourvu en ce qui concerne les relations humaines. Tout comme chez Wallace, la mise à distance du monde induite par l'attitude cérébrale de Joey est présentée par Franzen comme étant la cause des malheurs de son personnage. Cependant, Joey vit une prise de conscience qui fait en sorte que le roman de Franzen s'éloigne considérablement de la vision fataliste qui marque le sort de Hal. En proposant des indices invitant le lecteur à établir des liens entre Hal et Joey, Franzen s'offre la possibilité de faire bifurquer leur destin respectif, Joey faisant l'expérience d'une certaine rédemption qui est interdite à Hal.

Une fois que le lecteur se lance sur la piste des références à Wallace, le roman de Franzen lui promet de belles découvertes. On y évoque au détour d'un paragraphe l'entre-déchirement d'un couple récemment divorcé à propos des frais d'orthodontie de leur garçon, qui est aussi le petit ami de Patty (Franzen, 2010 : 65), une intrigue qui reprend l'essentiel de la nouvelle « The Depressed Person » qui se trouve dans *Brief Interviews With Hideous Men* (1999). Franzen reprend aussi à son compte une théorie sur le talent des athlètes hors du commun proposée par Wallace dans un article consacré à la prodigieuse joueuse de tennis

Tracy Austin²⁰ et qui était déjà présente en filigrane dans *Infinite Jest*. Cette théorie veut que les athlètes de haut niveau soient plus performants que le commun des mortels parce qu'ils sont capables de faire abstraction de leur existence lorsqu'ils pratiquent leur sport. Autrement dit, ils sont capables d'être complètement *unself-conscious*, ce qui, sous la plume de Wallace, constitue une sorte d'idéal inaccessible. Or, toute une partie de *Freedom* est consacrée à la jeunesse de Patty Burglund et à ses prouesses de joueuse de basketball, qui sont attribuées à sa capacité de faire abstraction de ce qui l'entoure. Pour un lecteur de Wallace, l'intertexte est impossible à ignorer :

The autobiographer has no doubt that if Patty had been more conscious of herself and paying any halfway decent kind of attention to the world around her, she wouldn't have been nearly as good at college basketball. Success at sports is the province of almost empty head. Reaching a vantage point from which she could have seen Eliza for what she was (i.e., disturbed) would have messed with her game. You don't get to be an 88-percent free-throw shooter by giving deep thought to every little thing. (Franzen, 2010 : 58)

Le fait que Franzen termine ce passage en utilisant tout comme Wallace l'exemple du lancer du ballon de basket n'est évidemment pas une coïncidence. Cela permet au contraire au lecteur de présumer que la référence n'est pas fortuite, mais voulue, et qu'elle participe du projet plus vaste d'entretenir un dialogue avec Wallace. Ce type d'intertexte dépasse les simples allusions mentionnées précédemment et campe le roman dans un cadre référentiel spécifique, comme si Franzen souhaitait qu'on aborde son texte à partir de problématiques semblables à celles exploitées par Wallace. Bien sûr, le roman demeure lisible si l'intertexte est ignoré, mais celui-ci lui confère une profondeur supplémentaire en y ménageant des possibilités interprétatives complexes qui relèvent de la comparaison et qui nécessitent des allers-retours entre plusieurs textes. Nous avons affaire à une sorte d'hommage discret, et comme c'est souvent le cas avec les hommages, il contient aussi sa part de critiques. Ainsi, l'absence de réflexivité que le narrateur relève chez Patty n'est pas présentée aussi

²⁰ Dans cet essai, Wallace réfléchit au décalage qu'il perçoit entre le génie athlétique de la jeune Tracy Austin, qu'il oppose à l'insipidité de son autobiographie. Il conclut en proposant que les athlètes de haut niveau sont capables de prouesses précisément parce qu'ils sont capables d'échapper à la réflexivité qui les mènerait tout droit à l'angoisse et qui nuirait à leurs performances : « The real secret behind top athletes genius, then, may be as esoteric and obvious and dull and profound as silence itself. The real, many-veiled answer to the question of just what goes through a great player's mind as he stands at the center of hostile crowd-noise and lines up the free-throw that will decide the game might well be : *nothing at all*. » (Wallace, 2005 : 154)

avantageusement qu'elle l'est chez Wallace. Bien sûr, cela lui permet d'accomplir des exploits sportifs, mais c'est aussi ce qui lui a fait ignorer à quel point elle a été manipulée par sa meilleure amie Eliza. De plus, si Franzen s'attarde tout comme Wallace aux déconvenues entraînées par la conscience réflexive de ses personnages, il le fait en mode mineur. Cette expérience particulière n'est pas celle de tous ses personnages, mais constitue une modalité de l'être parmi tant d'autres. Il est même possible de voir dans cette allusion une critique de l'obsession de Wallace pour le *self-consciousness*, dont la grande majorité des personnages sont affligés. Si Wallace prône une littérature fondée sur l'empathie, on pourrait croire qu'il projette une conception du monde sur tous ses personnages, ses textes ne reflétant pas la diversité de l'expérience humaine, mais insistant au contraire sur un rapport maladif à la réalité. Tout en proposant que la littérature soit une échappatoire au solipsisme qu'expérimente le sujet contemporain, Wallace reconduirait ce solipsisme en plaquant un même rapport au réel sur tous ses personnages.

Si Wallace et Franzen partagent plusieurs préoccupations, notamment face au contexte médiatique de notre époque et à ses effets sur les relations humaines, *Freedom* montre aussi tout ce qui différencie ces deux écrivains. Une des questions sur laquelle Franzen se montre franchement en désaccord avec Wallace est celle de la sincérité. Alors que Wallace traite de la sincérité comme d'un absolu qu'il faut chercher à atteindre par tous les moyens, Franzen suggère dans son roman que le mensonge fait partie intégrale des relations humaines et qu'au fond, il est peut-être hypocrite et vaniteux de prétendre à la sincérité. Plusieurs éléments du roman permettent de tirer cette conclusion, mais une scène en particulier illustre ce point de vue. Lorsque Walter et Richard assistent à un concert de *Bright Eyes*, Richard juge sévèrement la posture artistique d'Oberst, le chanteur du groupe :

He was the real deal, a boy genius, and thus all the more insufferable to Katz. His Tortured Soulful Artist shtick, his self-indulgence in pushing his songs past their natural limits of endurance, his artful crimes against pop convention : he was performing sincerity, and when the performance threatened to give sincerity the lie, he performed his sincere anguish over the difficulty of sincerity. (Franzen, 2010 : 392)

Un tel passage révèle la fonction des allusions répétées à Wallace dans le roman. Parce que plusieurs indices ont été semés au fil du texte, il est possible d'interpréter un tel passage en le situant dans le dialogue instauré par Franzen. Ce douloureux paradoxe de la sincérité

appréhendée comme performance, que nous retrouvons partout chez Wallace, est rejeté par Franzen comme une forme de maniérisme insupportable, ce qui en soi constitue une critique intransigeante d'un des ressorts les plus caractéristiques de l'œuvre de Wallace. Ce jugement sans appel à l'endroit d'Oberst est loin d'être anodin, mais offre au contraire une porte d'entrée tangible pour interpréter *Freedom* en tant que commentaire sur la sincérité. Ce roman fait la part belle au mensonge, et on pourrait même avancer qu'il s'agit d'un de ses thèmes principaux. Que ce soit Patty qui a caché durant des années sa liaison avec Richard Katz à son mari, Walter qui n'arrive pas à admettre qu'il est amoureux de sa jeune secrétaire, même lorsque sa femme lui dit qu'elle le sait, Joey qui cache à ses parents qu'il s'est marié avec sa copine Connie, le mensonge est au cœur des relations interpersonnelles représentées dans le roman. Plus encore, la prétention à la sincérité absolue de Connie, qui se dévoue entièrement à Joey en une pratique de l'abnégation malsaine, la jette dans un état dépressif dont elle émerge lorsqu'elle décide enfin d'agir comme lui et de le tromper avec un collègue du restaurant où elle travaille. La critique la plus directe concerne toutefois la prétention à la sincérité littéraire qui anime Wallace. En effet, le roman de Franzen aménage un dispositif particulier où le deuxième chapitre est rédigé par Patty, celui-ci constituant une tentative de faire le point sur son passé, en partant de ses années d'étude, lorsqu'elle a rencontré Walter, jusqu'à son aventure avec Richard. Or, s'il est évident que cette partie est écrite avec sincérité, dans la mesure où Patty y exprime sans réserve des sentiments inavouables et des gestes qu'elle regrette, les conséquences sont catastrophiques et marquent la fin, à tout le moins temporaire, de leur couple, mais aussi de l'amitié entre Walter et Richard. Ultimement, il est possible de croire que les révélations du manuscrit de Patty ont eu un effet positif, des années plus tard, puisqu'elle et Walter finiront par revenir ensemble, mais il est clair que cette intrigue imaginée par Franzen cherche à montrer que l'idéal de sincérité souvent exprimé par Wallace vient avec son lot de problèmes et n'est pas aussi souhaitable qu'on pourrait le croire.

Finalement, le dénouement plutôt heureux du roman, marqué par la réconciliation de Walter et de Patty, mais aussi par l'épanouissement de Joey et Connie, laisse entrevoir une vision du monde qui s'éloigne passablement de celle proposée par Wallace dans ses fictions. Il ne s'agit pas de tendre vers une forme d'authenticité inaccessible, mais plutôt d'admettre modestement la faillibilité de l'humain et sa propension à la manipulation et à la trahison.

L'amour d'autrui ne repose pas comme chez Wallace sur le fantasme d'une relation idéale, sans entrave, mais plutôt sur l'acceptation d'une faiblesse mutuelle qui place les sujets sur un pied d'égalité. Ce que les personnages de *Freedom* apprennent par l'expérience, c'est que le plus important est moins de viser la perfection – ce que feront Walter et son fils Joey durant tout le roman, jusqu'à ce qu'ils découvrent que cela les rend malheureux – que de chérir ce qui s'offre à eux. Sans tomber dans le discours moral, le roman de Franzen propose subtilement une critique de l'idéalisme dont l'œuvre de Wallace est empreinte. Les références à la vie de Wallace, les allusions à certaines des idées les caractéristiques de son œuvre autorisent ce type de lecture parallèle où l'on confronte les visions du monde qui jaillissent des romans de ces deux auteurs. Dès lors, si *Freedom* porte la marque de Wallace, il faut admettre qu'il s'agit d'un hommage ambigu, un hommage qui évite les écueils de l'admiration aveugle pour exposer les limites d'une œuvre par ailleurs stimulante.

4.6.2 LA THÉORIE DANS LE RÉTROVISEUR : *THE MARRIAGE PLOT* (2011)

Le roman *The Marriage Plot* offre un exemple éloquent de la façon avec laquelle Wallace est devenu un référent incontournable du champ littéraire américain. Il s'agit d'un cas ambigu où il est très difficile de faire la part des choses entre la présence avérée de références à Wallace dans le texte et la surinterprétation à laquelle la logique de l'influence mène parfois lorsqu'elle s'emballe. Il s'agit d'un *campus novel* qui se déroule à la Brown University en 1982. Au tout début du texte, une scène montre les étudiants inscrits au cours *Semiotics 211* se présentant à tour de rôle. Un jeune homme nommé Leonard Bankhead attire l'attention de Madeleine, l'héroïne du roman. Après que celui-ci s'est présenté à ses collègues, le narrateur le décrit ainsi :

During the rest of the class, he leaned back in his chair, stretching out his long legs. After he finished his coffee, he dug into his right snowmobile boot and, to Madeleine's surprise, pulled out a tin of chewing tobacco. With two stained fingers, he placed a wad of tobacco in his cheek. For the next two hours, every minute or so, he spat, discreetly but audibly, into the cup. (Eugenides, 2011 : 26)

Un peu plus loin dans le roman, quand Madeleine et Leonard commencent à se fréquenter, Eugenides développe davantage la description de Leonard. En plus de sa manie de chiquer du tabac, on apprend qu'il a l'habitude de porter un bandana. Ces descriptions sont

importantes, puisque c'est sur elles que repose le malentendu interprétatif qui m'intéresse et dont il sera maintenant question :

Leonard waved his arm a few times to no avail. Suddenly he said, "Is it hot in here?" Without waiting for an answer, he reached into the back pocket of his jeans and pulled out a blue bandanna, which he proceeded to put over his head, tying it in back and making a number of small, precise adjustments until he was satisfied. Madeleine watched this with a slight feeling of disappointment. (Eugenides, 2011 : 45)

À ce moment du récit, le lecteur de littérature américaine contemporaine ne manque pas de remarquer la ressemblance entre Leonard et Wallace. En effet, avant même d'avoir ouvert un livre de cet auteur, on le reconnaît à son allure qui rappelle davantage celle d'une *rockstar* que d'un écrivain. Ces deux éléments, le tabac à chiquer et le bandana, suffisent à établir le lien. Cela devient d'autant plus intéressant que les références à Wallace dans la construction du personnage de Leonard ne se limitent pas à son apparence physique. Lors du cours de sémiotique qu'il suit avec Madeleine, Leonard défend une conception de la littérature qui, à bien des égards, rappelle celle qu'a défendue Wallace dans son œuvre. Alors que les étudiants sont invités à donner leur avis à propos de *A Sorrow Beyond Dream* de Peter Handke, un texte où l'écrivain autrichien traite du suicide de sa mère, un étudiant qui se nomme Thurston se lance dans un éloge de la forme du texte, valorisant la façon avec laquelle Handke a réussi à se distancier de son expérience personnelle afin de proposer un texte « objective as possible, [...] totally remorseless. » (Eugenides, 2011 : 27)

Thurston est impressionné par ce qu'il juge être la posture détachée de Handke, mais surtout par sa capacité à prioriser la réflexion formelle, évacuant le deuil abyssal qu'un fils doit ressentir lors du suicide de sa mère : « Thurston stifled a smile. He aspired to be a person who could react to his own mother's suicide with high-literary remorselessness, and his soft, young face lit up with pleasure. "Suicide is a trope," he announced. » (Eugenides, 2011 : 27) Leonard répond à cette conception outrageusement textualiste et cynique de la littérature en adoptant un point de vue où se profile quelque chose comme une éthique de la fiction, ce questionnement sur les liens entre l'écriture et la vie qui est au cœur de l'œuvre de Wallace. L'échange qui s'ensuit avec Thurston synthétise admirablement le débat entre les conceptions textualiste et transitive de la littérature qui m'ont occupé jusqu'à présent :

"I have a comment," he said. "If I was going to write about my mother's suicide, I don't think I'd be too concerned about being experimental." He leaned forward, putting his elbows on the table. "I mean, wasn't anybody put off by Handke' so-called remorselessness? Didn't this book strike anyone as a tad cold?"

"Better cold than sentimental," Thurston said.

"Do you think? Why?"

"Because we've read the sentimental, filial account of a cherished dead parent before. We've read it a million times. It doesn't have any power anymore."

"I'm doing a little thought experiment here," Leonard said. "Say my mother killed herself. And say I wrote a book about it. Why would I want to do something like that?" He closed his eyes and leaned his head back.

"First, I'd do it to cope with my grief. Second, maybe to paint a portrait of my mother. To keep her alive in my memory."

"And you think your reaction is universal," Thurston said. "That because you'd respond to the death of a parent a certain way, that obligates Handke to do the same."

"I'm saying that if your mother kills herself it's not a literary trope." (Eugenides, 2011 : 27-28)

Cette façon d'opposer l'innovation formelle conçue comme fin en soi au souci que devrait manifester l'écrivain de mettre à l'avant-plan l'expérience humaine ne manque pas de rappeler les idées défendues par Wallace tout au long de sa vie d'écrivain, si bien qu'il devient difficile de ne pas associer Leonard à Wallace. Cette scène est un exemple parfait de ce que Wallace décrivait dans « E Unibus Pluram » comme étant la prégnance de l'ironie dans le discours. Leonard y défend une position jugée naïve par Thurston qui lui, campe admirablement le rôle de l'ironiste. Cela est d'autant plus intéressant que le roman d'Eugenides est hanté par la théorie littéraire. Il met en scène la vie de campus des années 1980 aux États-Unis, cette époque où la *French Theory* a changé de façon radicale le paysage intellectuel américain. C'est d'ailleurs dans ce contexte que les allusions à David Foster Wallace prennent tout leur sens; Wallace représenterait, de façon métonymique, cette génération qui était sur les bancs d'école durant les belles années de la théorie et qui s'évertue à en soupeser la pertinence pour l'écriture littéraire.

On pourrait sans doute objecter que le fait d'assimiler le personnage de Leonard à Wallace relève de la surinterprétation. Jeffrey Eugenides a démenti, dans une entrevue accordée à *Slate*, les liens entre Leonard et Wallace. À propos des nombreux critiques²¹ ayant

²¹ Sans rendre compte exhaustivement de la chasse aux détails qui s'est entamée rapidement après la publication de *The Marriage Plot*, notons simplement que la grande majorité des critiques ont

suggéré ce lien de parenté, il affirmait : « I think they're reading too much into the bandanna. I was thinking Guns N' Roses and heavy metal guys but what can you do. » (Grose, 2011 : en ligne) Cependant, il ne faut pas ici se laisser duper par la tentative d'Eugenides d'orienter l'interprétation de son roman. On peut supposer que celui-ci a mésestimé l'importance qu'on accorderait à ce qu'il jugeait être de simples références à un auteur emblématique et qu'il a été embêté par l'attention démesurée qui a été accordée à ces détails. De plus, comme il s'est écoulé près de dix ans entre son roman *Middlesex* (2002) et *The Marriage Plot*, il est possible de croire qu'Eugenides se soit inspiré de Wallace dans la création de son personnage dépressif, sans savoir évidemment que Wallace se suiciderait en 2008. Dans ce contexte, il est facile de comprendre que l'auteur souhaite minimiser les liens entre Wallace et son personnage maniaco-dépressif. Nous pourrions nous perdre en conjectures, mais un fait demeure : les allusions à Wallace, qu'Eugenides croyait peut-être plus subtiles qu'elles ne le sont en réalité, n'ont pas manqué d'attirer l'attention de la critique américaine, si bien que la réception de son roman confirme le fait que Wallace soit désormais devenu un référent culturel majeur.

La réception de ce roman pose des questions interprétatives différentes de celles occasionnées par la lecture de *Freedom*. En effet, là où l'intertextualité est pleinement assumée dans le roman de Franzen, le parallèle qui semble pourtant évident entre Wallace et le roman d'Eugenides est nié par l'auteur. Il faut bien sûr éviter à tout prix d'accorder crédit à ces propos qui s'inscrivent d'abord dans l'élaboration d'une posture, voire dans une entreprise promotionnelle et qui ont finalement peu à voir avec l'interprétation littéraire. Peu importe ce qu'Eugenides en dit, il est évident que la lorgnette interprétative wallacienne, celle qui accepte de voir en Leonard Bankhead un personnage inspiré de Wallace, permet d'élaborer une analyse productive du roman. Il y a une positivité de l'intertextualité qui fait en sorte qu'il est difficile de résister à la tentation d'en actualiser les potentialités. À partir des quelques éléments relevés jusqu'à présent, il est possible d'esquisser une lecture qui prend en considération l'héritage littéraire de Wallace.

remarqué, dès la parution du roman, l'air de famille entre Leonard et Wallace. On lira à profit l'article de David Haglund, qui propose un bilan de la réception immédiate du roman d'Eugenides (2011).

Outre le problème de la dépression, qui est abordé dans le roman par le biais de Leonard Bankhead, *The Marriage Plot* explore la place que la théorie occupe dans la vie de ses personnages. Il me semble que c'est par cette thématization de la théorie d'un point de vue existentiel que ce roman se rapproche le plus de l'œuvre de Wallace. Dans son essai à propos de ce qu'il désigne comme étant la génération de la théorie, Nicholas Dames décrivait adéquatement le déplacement que des écrivains comme Wallace, et Eugenides à sa suite, font subir à la théorie, celle-ci devenant dans leurs œuvres l'objet d'une mise à distance réflexive. Voici les questions que de tels textes nous soumettent selon lui :

What kind of a person does Theory make? What did it once mean to have read theorists? What does it mean now? How does Theory help you hold a job? Deal with lovers, children, bosses, and parents? Decide between the restricted alternatives of adulthood? If novelistic realism aspires to be a history of the present, that present now includes – in the educations of writers themselves – the Theory that relegates novelistic realism to the past. (Dames, 2012 : en ligne)

L'immersion dans la théorie, remarque Dames, est l'objet d'une remise en question, alors que l'enthousiasme a laissé place au fil des décennies à une forme de lucidité qui n'hésite pas à retourner les armes de la théorie contre elle-même. Ce contexte, on le comprend, est celui dans lequel a écrit Wallace, mais aussi celui qui est mis en scène par Eugenides dans *The Marriage Plot*. Les personnages du roman en viennent progressivement à interpréter leur existence en un réseau de sens complexe où s'entrecroisent l'expérience et la théorie, dédoublant en quelque sorte la lecture que nous faisons du roman d'Eugenides. Il y a dans ce procédé une tension typiquement wallacienne où des personnages d'un roman qu'on peut qualifier de réaliste se retrouvent, par exemple, dans un cours où le professeur Zipperstein leur apprend à dénigrer ce type d'écriture. Il s'agit là d'un procédé réflexif qui n'est pas étranger à ceux qui se retrouvent en abondance chez Wallace, d'autant plus que la théorie y est confrontée à l'expérience existentielle.

Eugenides insiste, un peu à la façon de Wallace, sur différentes tensions entre l'expérience humaine et le regard qu'invite à y porter la théorie. Par exemple, Madeleine a une vie amoureuse digne d'un roman victorien, avec tous les rebondissements que le genre implique, tout en s'initiant à la déconstruction. Le choc des deux mondes est fascinant et donne longuement à réfléchir : « Madeleine's love troubles had begun at a time when the

French theory she was reading deconstructed the very notion of love. » (Eugenides, 2011 : 19) Peu à peu, les situations du roman se dédoublent entre l'expérience des personnages et la réflexivité théorique à laquelle ils s'initient. Cette réflexivité au cœur même de l'existence est un des traits les plus caractéristiques de l'œuvre de Wallace, ce qui renforce l'hypothèse selon laquelle le personnage de Leonard Bankhead est inspiré par cet auteur. À propos des liens entre l'existence et la théorie qui se profilent dans le roman, il faut aussi noter que le seul livre qui plaît à Madeleine parmi ceux qu'elle doit lire dans le cadre du cours de sémiotique est *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes (1977).

Cet essai, tout en proposant de déplier les significations de la relation amoureuse, est pertinent aux yeux de cette lectrice passionnée par les romans victoriens justement parce que ces romans, bien avant la théorie, sondaient les abysses de la passion et faisaient preuve d'une conscience aiguë des contradictions de l'expérience amoureuse. Le choix du livre de Barthes n'est pas anodin, puisque s'il participe d'une logique de la déconstruction, il se montre d'abord concerné par une des expériences humaines les plus fondamentales. Ce livre surgit dans l'existence de Madeleine à un moment où il répond à une nécessité intime. Le rapport à la théorie devient alors fondamental, existentiel. Dans son livre, Barthes montre d'ailleurs que la dissémination du sens n'est pas un phénomène uniquement textuel, mais aussi une réalité avec laquelle l'humain doit se débattre dans ce qu'il convient de nommer l'extrême solitude de l'incompréhension (Barthes, 1977 : Avant-propos). Autrement dit, le texte de Barthes devient l'occasion pour Madeleine de réfléchir à sa vie, et non pas simplement d'échafauder des idées abstraites comme elle doit le faire dans son cours d'initiation à la sémiotique. Ainsi, lorsqu'elle songe à sa relation avec Leonard, c'est le souvenir de sa lecture de Barthes qui lui permet de mettre des mots sur sa situation : « [...] it was during this period that Madeleine fully understood how the lover's discourse was of an extreme solitude. The solitude was extreme because it wasn't physical. It was extreme because you felt it while in the company of the person you loved. » (Eugenides, 2011 : 65)

Ce parallèle entre le texte d'Eugenides et l'œuvre de Wallace, qu'il soit le fruit d'une surinterprétation ou non, permet de proposer une analyse cohérente où les œuvres de ces deux auteurs se font écho et participent d'un même contexte. Il n'est pas assuré que Wallace ait

préséance sur Eugenides quant à ces questions, et on pourrait juger que la concordance des problématiques abordées par les deux auteurs est davantage contextuelle que due à l'influence de Wallace sur Eugenides. Cependant, la réception immédiate du roman d'Eugenides montre que ces problématiques sont désormais, dans l'imaginaire critique contemporain, durablement associées au nom de Wallace et qu'il est difficile pour un auteur qui les aborde de préserver son autonomie. La communauté interprétative soudée autour de ces questions le situe intuitivement en périphérie de Wallace, dans une logique de l'influence dont elle cherche les indices partout. Lorsqu'il s'agit de réfléchir à l'héritage de la théorie, à l'ironie, à l'empathie ou encore à l'efficacité de la littérature actuelle, il semble que Wallace occupe désormais une place centrale dans l'imaginaire américain et projette son ombre sur ses contemporains, dont certains figurent parmi les écrivains les plus importants d'aujourd'hui. Dès lors, on peut comprendre l'irritation de Jeffrey Eugenides devant l'importance qu'ont prise dans la réception de son roman les références à Wallace qu'on y a perçues. Wallace est une figure incontournable et la conception de la littérature que son œuvre propose est bien connue du lectorat. Son style idiosyncrasique, mais aussi ses obsessions, qui donnent lieu à ce qu'on peut juger être des tics langagiers, ont permis de cristalliser ce que je nommerai le style wallacien. Ce style si caractéristique, prégnant dans l'imaginaire, a d'abord permis à Jennifer Egan d'en faire une parodie qui serait perceptible, mais aussi d'en exacerber les manies afin, semble-t-il, de polémiquer sur l'écriture de son contemporain qui profite d'un si fort capital culturel. C'est cette entreprise de réécriture qui m'intéressera maintenant.

4.6.3 *A VISIT FROM THE GOON SQUAD* (2011) : LA PARODIE, OU L'HOMMAGE EN DEMI-TEINTE

Le cas de Jennifer Egan est particulièrement intéressant pour comprendre l'incidence esthétique que la renommée d'un écrivain comme Wallace peut avoir. Si cette écrivaine née en 1962 comme Wallace pratique depuis longtemps la métafiction, elle n'a pas connu, jusqu'à tout récemment, l'attention critique à laquelle ce dernier était habitué. C'est donc dire que d'une certaine façon, Egan a écrit dans l'ombre de Wallace, comme en témoigne cette critique de Madison Smartt Bell à propos de son roman *The Keep* (2006), parue dans le *New York Times* :

Jennifer Egan is a refreshingly unclassifiable novelist; she deploys most of the arsenal developed by the metafiction writers of the 1960's and refined by more recent authors like William T. Vollmann and David Foster Wallace – but she can't exactly be counted as one of them. The opening of her new novel, "The Keep," lays out a whole Escherian architecture, replete with metafictional trapdoors, pitfalls, infinitely receding reflections and *trompe l'œil* effects, but what's more immediately striking about this book is its unusually vivid and convincing realism. (Smartt Bell, 2006 : en ligne)

Cette rencontre entre la métafiction et le réalisme, que Smartt Bell juge novatrice, est pourtant le terrain de prédilection de Wallace, et dans une certaine mesure aussi celui de Vollmann. C'est donc dire qu'Egan, par ses choix esthétiques, cherche à occuper le même espace que Wallace dans le champ littéraire actuel. C'est en tout cas dans cette perspective qu'elle est lue. Dans ce contexte où les deux écrivains, sans être en compétition, partagent des préoccupations qui favorisent les rapprochements critiques entre leurs œuvres, on peut comprendre qu'Egan ait décidé de parodier²² le style d'écriture wallacien dans son roman *A Visit From The Goon Squad*. Avant de procéder à l'analyse de cette parodie, il faut spécifier que celle-ci se limite à un seul chapitre du roman, qui autrement a fort peu à voir avec l'œuvre de Wallace. Cette parodie est d'autant plus ambiguë qu'elle n'est pas justifiée par la diégèse du récit, qui met en scène des personnages gravitant dans le milieu de la musique rock. Elle surgit au contraire sans préambule au chapitre 9, comme s'il s'agissait simplement d'un morceau de bravoure servant des visées polémiques, sa pertinence résidant dès lors plutôt dans le contexte littéraire qui a donné naissance au roman, deux ans seulement après la mort de Wallace.

Le titre de ce chapitre d'une vingtaine de pages, « Forty-Minute Lunch : Kitty Jackson Opens Up About Love, Fame, and Nixon! » (Egan, 2010 : 166-185), met la table pour la parodie à venir. Il y est question d'un journaliste de la presse écrite, Jules Jones, qui s'entretient avec Kitty Jackson, une jeune vedette de cinéma qui fait la promotion de son plus récent film, où elle joue aux côtés de Tom Cruise. Ce chapitre parodie donc les textes journalistiques de Wallace, et d'abord son affection pour les longs titres. On peut noter, par

²² Gérard Genette a montré comment la parodie est souvent confondue avec le pastiche satirique. Dans le cas qui m'intéresse, il s'agit bien de parodie au sens strict, puisque la parodie « modifie le sujet sans modifier le style » (Genette, 1982 : 35), ce qui, on le verra, correspond exactement à ce que fait Egan.

exemple, la ressemblance avec un titre tel que : « Tennis Player Michael Joyce's Professional Artistry as a Paradigm of Certain Stuff about Choice, Freedom, Discipline, Joy, Grotesquerie, and Human Completeness » (Wallace, 1997). Il se peut qu'Egan cherche aussi à parodier le titre du livre qui a été fait avec le discours que Wallace a adressé aux finissants du Kenyon College en 2005 : *This is Water. Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life* (2009)²³. Ce qui fait la spécificité de tels titres, c'est qu'ils succombent à la tentation d'exhaustivité qui se retrouve partout chez Wallace. En voulant tout dire, en poussant toujours plus loin la volonté d'embrasser la réalité par le langage, Wallace est une cible de choix, puisque son style d'écriture repose sur une mécanique hyperbolique qui, par définition, est aisément repérable et donc, imitable. Parmi les procédés excessifs mobilisés par Wallace, Egan reprend son usage immodéré de la phrase longue et des notes de bas de page, mais aussi sa façon d'expliciter des processus réflexifs qui donnent l'impression qu'on s'enfonce dans l'expérience mentale rendue par la voix narrative. La parodie d'Egan repose ainsi sur l'amplification de procédés littéraires, comme on peut s'y attendre, mais aussi sur une technique qui consiste à appliquer la réflexivité de Wallace à des sujets triviaux afin d'en miner les effets :

The waiter takes our order. And since the ten minutes of badinage I proceed to exchange with Kitty are simply not worth relating, I'll mention instead (in the footnote-ish fashion that injects a whiff of cracked leather bindings into pop-cultural observation) that when you're a young movie star with blondish hair and a highly recognizable face from that recent movie whose grosses can only be explained by the conjecture that every person in America saw it at least twice, people treat you in a manner that is somewhat different – in fact is entirely different – from the way they treat, say, a balding, stoop-shouldered, slightly eczematous guy approaching middle age. On the surface it's the same – "May I take your order?" etc. – but throbbing just beneath that surface is the waiter's hysterical recognition of my subject's fame. And with a simultaneity that can only be explained using principles of quantum mechanics, specifically, the properties of so-called entangled particles, that same pulse of recognition reaches every part of the restaurant at once, even tables so distant from ours that there is simply no way they can see us. (Egan, 2010 : 168)

²³ Selon toute vraisemblance, ce titre n'a pas été choisi par Wallace, mais plutôt par les éditeurs. Si la longueur et les visées explicatives de ce titre rappellent les façons de faire de Wallace, il faut aussi souligner que ce titre a quelque chose de racoleur, puisqu'il évoque une réflexion sur le *sens de la vie*, dans une optique psycho-pop, alors que son auteur s'est suicidé un an plus tôt, suite à une énième dépression.

Dans ce passage, la parenthèse du narrateur reprend l'énonciation wallacienne, mais uniquement pour railler son usage des notes de bas de page, qui est réduit à une recette postmoderne cherchant à jouer sur des contrastes entre une culture intellectuelle jugée élitiste (*high brow*) et la culture populaire (*low brow*). Egan imite aussi dans ce chapitre la propension de Wallace à rechercher le mot rare (par exemple « eczematous »), notamment en usant de termes techniques souvent issus de discours spécialisés. De la même façon, elle ridiculise un trait qu'on retrouve souvent chez Wallace, mais qui est plus largement typique de la littérature postmoderne, à savoir l'évocation, ou parfois la mise en scène de théorie scientifique, dans ce cas-ci la physique quantique, qui fait par ailleurs l'objet d'un long développement en note de bas de page. Cette parodie est un document précieux pour comprendre l'influence de Wallace, puisqu'il s'en dégage une série d'éléments qui, mis ensemble, constituent la recette de son style d'écriture, ou du moins ce qui le caractérise au premier coup d'œil.

De plus, il faut noter que cette parodie touche la cible, puisque plusieurs critiques journalistiques l'ont relevée lors de la publication du roman d'Egan²⁴. C'est donc dire que malgré la richesse et la diversité de la littérature actuelle aux États-Unis, il est possible de parodier Wallace en misant sur le fait que le lectorat saura reconnaître son style²⁵. Il faut sans doute nuancer cette hypothèse en admettant que les quelques journalistes qui ont su décrypter ce chapitre parodique aient aiguillé l'interprétation des lecteurs qui leur ont emboîté le pas, mais il n'en demeure pas moins que cette parodie a été largement reconnue comme telle et a suscité de nombreuses réactions, dont certaines plutôt outrées. De plus, notons qu'une telle parodie participe du prestige qui entoure l'œuvre de Wallace. En effet, l'écrivain qui décide de

²⁴ Voir par exemple la critique de Will Blythe dans le *New York Times* du 8 juillet 2010 et celle Sarah Churchwell dans le *Guardian* du 13 mars 2011.

²⁵ Si des doutes subsistent quant aux faits qu'il s'agit bel et bien d'une parodie du style de Wallace, on notera que dans un passage, Egan utilise l'expression *I'm a sick puppy*, qui renvoie explicitement au surnom du narrateur de la nouvelle « Girl With Curious Hair » (Wallace, 1989 : 56). De plus, Egan forge le néologisme « creepazoid », une variation autour du terme « wastoid » qu'on retrouve souvent chez Wallace. : « For those who will inevitably interpret this caprice as further evidence that I am, indeed, a "numb nuts," a "creepazoid," or a "sick puppy" [...] » (Egan, 2010 : 174)

parodier un contemporain admet l'importance de son œuvre, même s'il cherche aussi à la relativiser en exposant la mécanique textuelle. Il s'agit d'une forme de reconnaissance qui vient compléter les succès populaires et universitaires de Wallace : Egan, dont l'œuvre se pose elle aussi en héritière du postmodernisme, donne un tour typiquement postmoderne à cette filiation en jouant à plein régime le jeu de l'intertextualité avec l'œuvre d'un écrivain qui représente à bien des égards l'aboutissement du postmodernisme littéraire.

Il faut aussi souligner que le ton parodique adopté par Egan glisse par moments vers la mesquinerie, et parfois même vers la charge irrévérencieuse. Le texte procède par gradation, certains passages exagérant d'abord l'attention aux détails qui caractérise la prose de Wallace. Il est important d'être sensible à cette gradation, car le chapitre culmine en une scène pour le moins problématique qu'il faut chercher à comprendre, même si cela est malaisé. Dans une note de bas de page qui s'éternise comme celles auxquelles Wallace a habitué ses lecteurs, le rapport au réel du journaliste est comparé aux études talmudiques, alors qu'il s'agit simplement de décrire l'instant où Kitty Jackson a trempé son doigt dans la vinaigrette de sa salade, un geste évidemment riche en connotations sexuelles :

After several months of subjecting each filament and nanosecond of my lunch with Kitty Jackson to a level of analysis that would make Talmudic scholars look hasty in their appraisal of the Sabbath, I have concluded that my own subtle yet decisive realignment occurred at precisely the moment when Kitty Jackson dipped her finger into the bowl of salad dressing "on the side" and sucked the dressing off. (Egan, 2010 : 173)

Ce passage se poursuit avec l'énumération, en ordre chronologique, des moindres pensées du journaliste suite à ce geste de Kitty Jackson, celui-ci se perdant dans les méandres de l'analyse. Il s'agit évidemment d'une exagération du *self-consciousness* typique des personnages de Wallace, ceux-ci scrutant constamment à la loupe les détails des agissements d'autrui afin d'y trouver les signes de jugements qu'on porte sur eux. Si la parodie d'Egan glisse parfois vers la moquerie irrévérencieuse, c'est justement parce qu'elle s'attaque à un processus de sociabilité qui, chez Wallace, est indissociable du malheur des personnages. Cependant, la recontextualisation de ce rapport au monde se veut humoristique et la mauvaise foi qui s'y manifeste est atténuée par le caractère hyperbolique de la parodie proposée par Egan. Alors que Wallace s'est penché inlassablement, et de façon sérieuse, sur le problème du

solipsisme exposé par la philosophie de Wittgenstein, Egan pose la même question dans un contexte trivial où le tragique est totalement évacué :

I would like nothing more than to understand the strangeness of Kitty's world – to burrow inside that strangeness never to emerge. But the best I can hope for is to conceal from Kitty Jackson the bald impossibility of any real communion between us, and the fact that I've managed to do so for twenty-one minutes is a triumph. (Egan, 2010 : 174)

Cette impossibilité d'une communication authentique entre Kitty Jackson et Jules Jones touche au cœur de l'écriture wallacienne, et c'est d'ailleurs là que la parodie d'Egan devient problématique. En effet, Jules Jones convie Kitty Jackson à poursuivre la discussion lors d'une balade à Central Park qui se termine abruptement par une tentative de viol de la part de Jones. Dans la description des pensées de Jones lorsqu'il tente de violer Jackson, Egan reprend pour la détourner l'idée d'une rencontre intersubjective authentique, laissant sous-entendre que le viol constitue pour le journaliste une tentative ultime d'accéder à l'intériorité de sa victime :

[...] I feel this crazy – what? – rage, it must be; what else could account for my longing to slit Kitty open like a fish and let her guts slip out, or my separate, corollary desire to break her in half and plunge my arms into whatever pure, perfumed liquid swirls within her. I want to rub it onto my raw, "scrofulous" (ibid.), parched skin in hopes that it will finally be healed. I want to fuck her (obviously) and then kill her, or possibly kill her in the act of fucking her ("fuck her to death" and "fuck her brains out" being acceptable variations on this basic goal). What I have no interest in doing is killing her and *then* fucking her, because it's her life – the inner life of Kitty Jackson – that I so desperately long to reach. (Egan, 2010 : 182)

Évidemment, un tel passage entretient des liens étroits avec certains passages de *Brief Interviews With Hideous Men* qui ont été analysés plus tôt. Ces liens sont flagrants, même si, en dernière analyse, il est impossible de les interpréter d'un point de vue strictement intertextuel. En effet, la question qui demeure en suspens est de déterminer ce qu'un tel passage cherche à nous dire à propos de l'œuvre de Wallace : Egan insinue-t-elle que cet écrivain est misogyne? La tentative de viol déprécie-t-elle plutôt de façon symbolique la prétention wallacienne d'accéder à l'autre, en jugeant cette posture envahissante? Ces questions demeurent sans réponse, aucune hypothèse n'étant à mon avis assez satisfaisante pour proposer une interprétation définitive. De plus, la fin de ce chapitre est complexifiée par une référence à un autre écrivain associé au postmodernisme, Vladimir Nabokov. En effet,

nous apprenons dans les dernières lignes que l'article que nous lisons a été rédigé par Jules Jones en prison, suite à son arrestation, tout comme Humbert Humbert, dans le célèbre roman de Nabokov, *Lolita* (1955), rédige ses mémoires derrière les barreaux. Il semble donc que l'intertexte développé par Egan cherche à proposer un rapprochement entre l'archétype wallacien du personnage aux prises avec une forme radicale de narcissisme qui l'empêche d'éprouver de l'empathie pour autrui et la psychologie déviante décrite avec précision par Nabokov dans son roman. Plutôt que de voir dans la réécriture proposée par Egan une forme d'équivalence entre le viol qu'elle décrit et la tentation de l'empathie qui s'exprime dans les œuvres de Wallace, ce rapprochement invite à l'interpréter comme une tentative de la part de l'auteur d'éclairer une filiation qui a été peu étudiée entre les deux auteurs. Si l'on se penche suffisamment sur ce rapprochement suggéré de façon surprenante par Egan, on se rend compte qu'effectivement, les représentations de certains cas psychologiques extrêmes, qui abondent chez Wallace, doivent sans doute beaucoup à Nabokov, surtout dans la façon avec laquelle leur vraisemblance repose sur des procédés littéraires minutieusement emménagés. Comme le propose le narrateur dans l'incipit de *Lolita* : « You can always count on a murderer for a fancy prose style... » (Nabokov, 1997 : 10)

4.7 CONCLUSION : L'ASCENDANT DE L'AUTEUR SUR SA COMMUNAUTÉ INTERPRÉTATIVE

J'ai voulu montrer dans ce chapitre comment la logique de l'influence qui préside à l'écriture de l'œuvre de Wallace trouve sa contrepartie dans sa réception. Dans les deux cas, un parti pris théorique a guidé ma réflexion, selon lequel l'influence ne saurait jamais être réduite à une quelconque passivité, comme s'il s'agissait de quelque chose qu'on subissait. L'enjeu était donc de trouver une façon de réfléchir à l'influence de Wallace sur la critique littéraire sans réduire cette influence à une forme d'hégémonie discursive où la critique serait condamnée à une pratique paraphrastique qui remettrait en cause son autonomie et sa légitimité. Cependant, j'ai aussi voulu mettre un bémol à la conception du texte qui se dégage de la théorie des communautés interprétatives développée par Fish, puisqu'il est évident que les textes interviennent dans la formulation des présupposés balisant l'interprétation et que, dès lors, ils ne sauraient être réduits à la passivité que le théoricien leur attribue. Mes analyses ont montré qu'une des façons de résoudre ce conflit apparent entre la passivité du

texte et l'activité interprétative consiste à rejeter l'opposition entre un corpus d'objets textuels à analyser et les sujets qui mèneraient ces analyses. Ce que l'œuvre de Wallace montre en effet, c'est que le texte de fiction lui-même est toujours déjà engagé dans un processus d'analyse qui participe *lui aussi* de la dynamique de la communauté interprétative à laquelle il se rattache. Cela a pour conséquence, notamment, que les codes qui soudent ensemble cette communauté interviennent également dans l'écriture de fiction, d'où leurs échos nombreux dans l'œuvre de Wallace.

Un des dangers qui guette une telle posture critique est de laisser entendre que la critique littéraire n'aurait plus aujourd'hui la légitimité qu'elle a déjà eue en tant que discipline autonome. Afin de ne laisser subsister aucune équivoque, j'ai placé au centre de ma réflexion la question de l'originalité interprétative qui est, comme le rappelle Bertrand Gervais, un des critères les plus communément admis dans l'évaluation de la validité d'une interprétation. Puisque l'œuvre de Wallace engendre un phénomène évident de convergence interprétative, on aurait pu s'attendre à ce que la critique littéraire ait finalement peu de choses significatives à nous apprendre sur cette œuvre. Or, en analysant quelques exemples, il est rapidement apparu qu'au contraire, cette convergence interprétative agit comme un tremplin permettant à la critique et à la théorie littéraire d'explorer de nouvelles façons de réfléchir à la littérature. Dès lors, le fait que la critique partage avec un écrivain certaines prémisses dans l'analyse de son œuvre ne doit pas être perçu négativement, mais nous enjoint moins dramatiquement à reconsidérer le départage entre écriture de fiction et écriture critique, de même qu'entre écrivain et théoricien. Ce que mes analyses permettent de conclure, c'est donc que la théorie littéraire et la littérature proprement dite, dans le contexte actuel, se répondent et se nourrissent mutuellement des propositions qui émergent de leurs échanges. Le fait que les membres d'une communauté interprétative partagent des prémisses proposées par un écrivain ne les condamne pas à tirer inlassablement les mêmes conclusions consensuelles, mais leur permet tout au contraire de participer à une effervescence critique où, le fait est notable, des bases conceptuelles communes favorisent une forme d'émulation, des dialogues et des échanges qu'on souhaiterait plus fréquents.

Ma façon d'interpréter la réception de Wallace et son influence sur les discours portant sur son œuvre repose aussi sur une méthode pragmatique, telle que l'a décrite William James. Cette pragmatique m'a permis de poser correctement les questions de réception qui m'intéressent. La pragmatique de la réception, que j'ai évoquée dans toute sa simplicité sans chercher à en proposer une définition systématique, suppose qu'on se demande toujours quels sont les effets du texte sur le lecteur. Ce que cette méthode m'a permis de conclure, c'est que l'efficacité des textes de Wallace réside d'abord et avant tout dans la façon avec laquelle ils modifient nos habitudes de lecture, nos réflexes interprétatifs et influencent notre façon de départager les questions jugées pertinentes de celles qui ne le sont pas. L'importance de l'œuvre de Wallace, dans une large mesure, réside dans la façon avec laquelle elle a su éclairer certains problèmes auxquels on accordait auparavant peu d'attention, leur conférant ainsi une légitimité nouvelle. Du côté de la critique littéraire, on remarque comme je l'ai montré de nouvelles avenues théoriques marquées par exemple par un réinvestissement des problèmes posés par la représentation de l'expérience du sujet, mais aussi des tentatives de compréhension de la littérature actuelle qui cherchent à dégager certaines tendances, et même certains phénomènes d'école comme ceux de la nouvelle sincérité ou encore du postmodernisme.

L'influence de Wallace sur les écrivains eux-mêmes m'a semblé confirmée par le nombre important des textes dans lesquels ses contemporains ont voulu lui rendre hommage. Ces textes offraient la porte d'entrée la plus tangible pour aborder un phénomène d'influence que j'ai toutefois cherché à interpréter jusqu'au bout, dans ce qu'il a de plus diffus, c'est-à-dire lorsqu'il concerne la vision du monde portée par une œuvre. Avant d'en arriver là, l'analyse des hommages rendus à Wallace par Zadie Smith, Jonathan Franzen et J. J. Sullivan m'a permis de dégager la spécificité de l'héritage wallacien tel qu'il est envisagé par ces auteurs. Il se dégage en effet de ces trois hommages une tendance assez nette, selon laquelle l'importance de Wallace pour ses contemporains résiderait moins dans son style d'écriture ou dans des procédés strictement textuels que dans sa conception de la littérature. Qu'il s'agisse de la crise contemporaine du don abordée par Smith et Franzen, ou encore de l'importance que Wallace accorde à la relation que le texte littéraire permet selon lui d'établir avec le lecteur, ces trois hommages reconduisent la vision de Wallace et adhèrent à sa conception

communicationnelle, et donc éthique, de la littérature. Le texte de J. J. Sullivan a aussi fait la lumière sur la façon avec laquelle l'influence littéraire est souvent accompagnée de lectures simplificatrices, comme si le fait de choisir un modèle impliquait que l'on gomme les aspérités embarrassantes qui opacifient son œuvre. En dénonçant les lectures construisant *a posteriori* un Wallace empreint d'une sagesse humaniste, Sullivan a brillamment illustré comment l'œuvre de Wallace subit ce qu'il a lui-même fait subir à ses prédécesseurs postmodernes. Dans *The Anxiety of Influence*, Bloom rappelle l'idée borgésienne selon laquelle les écrivains créent leurs précurseurs (Bloom, 1973 : 19). Cette création, peut-on maintenant préciser, procède par réduction, s'en tenant à ce qui est perçu comme étant essentiel dans l'œuvre d'un prédécesseur. Malgré la complexité et la richesse de l'œuvre de Wallace, malgré ses contradictions qui résistent à l'interprétation, on a vu en effet que son héritage peut-être réduit à quelques éléments récurrents.

La lecture comparatiste que j'ai proposée des romans de Franzen, d'Eugenides et d'Egan montre bien comment ces éléments clés structurent la figure de Wallace dans l'imaginaire. Il était toutefois important pour moi de montrer que l'identification des références ponctuelles à Wallace, au-delà du plaisir de lecture qui découle de leur découverte, autorise une forme de lecture littéraire productive qui mérite d'être menée à terme, même si parfois il est difficile de partager ce qui relève de l'intertextualité de ce qui relève de la surinterprétation. Le roman de Franzen est sans contredit celui qui entretient le dialogue le plus serré avec l'œuvre de Wallace, investissant fortement des questions qu'on peut juger typiquement wallaciennes. Le roman d'Eugenides a révélé un autre aspect de la lecture intertextuelle qui m'intéresse, puisqu'il s'agit d'un cas où les coïncidences entre l'œuvre de Wallace et la sienne semblent relever à la fois d'un contexte culturel partagé et d'un hommage discret, bien que renié, rendu à son contemporain. La parodie proposée par Egan a permis d'aborder une dernière facette de l'influence littéraire, celle de la perceptibilité du style d'un écrivain. En ce sens, la réécriture parodique constitue une preuve tangible de l'importance d'un écrivain pour son époque, et c'est dans cette optique que j'ai analysé l'intertexte proposé par la romancière.

En fin de parcours, un problème laissé de côté demande encore des explications de ma part. En abordant le problème de l'autorité auctoriale qui s'affirme dans l'œuvre de Wallace, je

me suis posé en analyste capable de garder ses distances et donc, d'échapper à l'influence de l'auteur. Or, il est évident que j'appartiens à la communauté interprétative que j'ai décrite et que je suis moi aussi l'objet, au moins dans une certaine mesure, du phénomène que j'ai décrit. Une des façons que j'ai trouvées pour éviter les écueils des processus que j'analyse a été de me pencher sur le décalage qui existe entre les propos de Wallace sur la littérature et ce qu'on peut trouver dans ses textes de fiction. L'approche interprétative qui a guidé ma réflexion consiste précisément à se méfier des stratégies discursives qui visent à assurer l'autorité de l'auteur sur le sens qu'on donne à ses textes. Cela étant dit, on pourrait objecter que mes interprétations trahissent la valeur que j'accorde à l'originalité interprétative et à l'autonomie de la critique. En modulant certaines idées présentées de façon parfois très catégorique par Wallace, j'ai cherché à montrer comment son discours sur la littérature, et plus spécifiquement sur son œuvre, a des visées davantage programmatiques et pragmatiques que descriptives. Dans ses essais et ses entretiens, Wallace cherche en effet moins à décrire fidèlement sa pratique d'écriture qu'à assurer son autorité en orientant l'interprétation de ses propres textes. Rendre compte du fonctionnement de ces stratégies autoritaires m'est apparu une tâche primordiale, nécessaire à la compréhension du contexte dans lequel l'œuvre de Wallace a été reçue et est lue encore aujourd'hui.

CONCLUSION

Cette thèse a été l'occasion de situer l'œuvre de David Foster Wallace dans l'histoire littéraire récente des États-Unis, mais elle aura aussi permis de vérifier comment l'étude en profondeur de l'œuvre d'un auteur permet de tirer certaines conclusions générales qui concernent la littérature elle-même et la place qu'elle occupe dans son époque. Il apparaît ainsi, au terme de cette étude qui vise d'abord à éclairer les enjeux qui structurent l'œuvre d'un écrivain, qu'il en émerge une méthode qui consiste à accorder une importance particulière aux textes littéraires dans l'élaboration de propositions théoriques. Plutôt que de chercher dans les textes de fiction de Wallace la confirmation de certaines théories littéraires qui les précèdent et qui leur sont extérieures, j'ai voulu éclairer sans a priori la conception, et donc la théorie de la littérature qui se dégage de ces textes, et ceci, afin de rendre compte de la nouvelle sensibilité dont ils sont porteurs, sensibilité qui, on le sait désormais, a une influence significative sur la littérature actuelle.

Pour mener à bien ce projet d'analyse et de contextualisation de l'œuvre de Wallace, il m'a fallu résister à la tentation d'adhérer trop promptement à la conception presque téléologique de l'histoire des formes qu'il a lui-même proposée dans ses essais sur la littérature de son temps. En effet, la proposition selon laquelle son œuvre se construit en nette opposition avec le postmodernisme est séduisante, d'autant plus qu'elle invite à une bipartition commode qui permettrait d'appliquer une grille interprétative sur chacun des textes afin de les situer dans une histoire exempte d'aspérité et de contradiction où tout s'emboîte à merveille. Ce jeu des contrastes qui aide à percevoir le dynamisme de l'histoire littéraire n'est pas inexact, puisque d'un point de vue général, l'œuvre de Wallace s'oppose effectivement, et de plusieurs façons, à celle de ses prédécesseurs postmodernes. Cependant, il est important de se rappeler qu'il ne s'agit là que d'une question de perspective, ou encore de focalisation, puisque la schématisation inhérente au discours historique ne suffit jamais à épuiser la complexité d'une œuvre. Malcolm Bradbury, dans *The Modern American Novel* (1983), a montré avec une limpidité saisissante comment divers courants littéraires, du modernisme du début du XX^e siècle des œuvres d'Henry James et de Gertrude Stein jusqu'aux années 1980,

se sont imbriqués en une série d'oppositions jusqu'à aboutir au postmodernisme, ce mouvement largement structuré par le rejet des formes antérieures. Suivant les constats que sa méthode d'historien lui a permis d'établir, Bradbury conclut son livre en évoquant la littérature à venir, proposant que des œuvres risquent de s'opposer bientôt au postmodernisme, qui à l'époque montrait déjà des signes d'essoufflement. Ces spéculations de l'historien sont importantes, puisqu'elles donnent à voir à quel point les oppositions esthétiques au cœur de l'histoire littéraire, dans leur schématisation, ont quelque chose de prévisible :

To some extent the phase shows signs of being over; John Barth has written of a new "literature of replenishment," rather than of exhaustion, and John Gardner, himself a notable fantasist, author of *Grandel*, has argued in his book *On Moral Fiction* (1978) that the "theory of fiction as mere language" evades the question of literature's moral power and influence. As innovation has tended to become simple convention and mannerism, such disquiets have increased, and may well produce a reaction in the fiction of the Eighties. (Bradbury, 1983 : 185)

Autrement dit, si l'on suit le raisonnement de l'historien, l'œuvre de Wallace était non seulement prévisible, mais également nécessaire du point de vue de l'histoire des idées, puisqu'elle est venue combler une case vide qui attendait qu'on l'occupe. Ceci expliquerait, d'un point de vue historique, le succès autrement surprenant que son œuvre a connu, compte tenu des difficultés que sa lecture présente. En 1983, soit quatre ans avant l'arrivée de Wallace sur la scène littéraire avec son roman *The Broom of the System*, Bradbury souligne l'essoufflement du postmodernisme et de ses expérimentations formelles, dont le radicalisme appartient selon lui à l'esprit des années 1960. « By the Seventies, remarque-t-il, the creative abundance had hardened towards mannerism and there was already talk of post-postmodernism. » (Bradbury, 1983 : 165) La clairvoyance de l'historien ne fait ici aucun doute, comme en témoigne l'ensemble de cette thèse. Ce qu'elle permet aussi de constater, c'est que l'œuvre de Wallace est née d'une certaine nécessité typiquement postmoderne : celle de penser la littérature comme un renouvellement incessant des formes, ce qu'on pourrait désigner paradoxalement comme étant la tradition de la rupture qui a marqué le XX^e siècle littéraire et qui a été érigée en principe par certains écrivains associés au postmodernisme, notamment par John Barth.

La lecture qui voit dans l'œuvre de Wallace une opposition au postmodernisme, si elle est juste du point de vue schématique de l'histoire littéraire proposée par Bradbury, est toutefois insatisfaisante lorsqu'on cherche à effectuer une lecture rapprochée des textes sans en gommer les contradictions. C'est pourquoi, tout en validant cette opposition au postmodernisme, j'ai cherché à montrer comment une telle affirmation constitue un point de départ valable qui mérite toutefois d'être nuancé. Ce qu'une telle lecture a de trompeur, c'est qu'elle tend à passer sous silence la façon avec laquelle l'alternative littéraire proposée par Wallace s'érige en grande partie, et de façon paradoxale, à partir de procédés littéraires et de présupposés théoriques qui appartiennent indéniablement au postmodernisme. Analyser l'œuvre de Wallace suppose ainsi d'accepter que la littérature puisse advenir au cœur de contradictions qui interdisent les jugements catégoriques, ce qui en complique passablement l'analyse. C'est pourquoi la réflexion de Josh Toth, qui voit dans la littérature américaine contemporaine une *spectralité* du postmodernisme, m'est apparue d'une grande fécondité.

Si cette thèse cherche à situer l'œuvre de Wallace dans l'histoire littéraire, elle le fait en demeurant attentive aux écueils de la schématisation. La méthode que j'ai privilégiée pour éviter ces pièges consiste à demeurer près des textes de fiction, ce dont témoignent les nombreuses citations des textes de Wallace qui ponctuent mes analyses. Cette pratique soutenue de la citation fait partie intégrante de la méthode d'analyse que j'ai adoptée, puisque ce n'est qu'à ce prix qu'on peut parvenir à proposer une lecture respectueuse de la complexité qui se déploie dans les textes. Autrement, on risque de simplifier et, par là même, de dénaturer une œuvre qui cherche précisément à éviter les écueils de la généralisation. Si l'interprétation nous mène tout naturellement à insister sur la cohérence qu'on perçoit dans un texte, j'ai cherché pour ma part à ne pas passer sous silence les contradictions de l'œuvre de Wallace, car ce sont elles qui, à mon avis, font son intérêt. Dans les faits, cette insistance sur les contradictions de l'œuvre m'a permis d'identifier une cohérence plus profonde qui, tout en étant liée à l'héritage du postmodernisme, dépasse celui-ci en ce qu'elle concerne d'abord la conception de la littérature qui y est défendue. Une de ces contradictions structurantes est la façon avec laquelle Wallace met en scène le fantasme d'une littérature capable d'intervenir dans la vie humaine, tout en maintenant ouverte la possibilité de l'échec retentissant d'un texte qui demeurerait lettre morte. Cette façon de revendiquer une place dans le monde pour

la littérature, opposée au textualisme qui repose pour sa part sur l'autonomie du texte, est la clé de voûte qui permet de saisir les logiques de l'influence qui ont été l'objet de ma réflexion.

J'ai démontré comment c'est une conception de la littérature qui structure l'œuvre de Wallace, tant du point de vue de la poétique qui s'y manifeste que dans ses visées éthiques. J'ai aussi démontré que cette conception de la littérature, pour fonctionner, demande à ses lecteurs d'endosser un certain nombre d'idées, par exemple d'envisager que la littérature rende possible une expérience particulièrement efficace d'attention à l'expérience humaine, constituant ainsi un moyen privilégié d'accession à l'altérité. Finalement, j'ai analysé comment cette façon particulière avec laquelle une autorité auctoriale s'exprime dans l'œuvre de Wallace a eu des effets concrets et mesurables sur le champ littéraire américain contemporain. En dernière analyse, il faut donc admettre que la conception de la littérature défendue par Wallace ne concerne pas seulement l'écriture de son œuvre et n'est pas exclusivement esthétique, mais porte au contraire sur l'expérience littéraire, entendue ici comme cet ensemble comprenant l'expérience d'écriture, l'acte de lecture proprement dit et les discours seconds, critiques aussi bien que théoriques, que ces lectures peuvent occasionner.

À la lumière des analyses que j'ai menées, il est maintenant possible de voir comment la critique que Wallace propose du postmodernisme concerne moins son esthétique proprement dite qu'un ensemble de phénomènes et de discours qui lui sont liés. Un peu par commodité, un peu aussi par mauvaise foi, Wallace procède souvent par amalgames lorsqu'il critique ses prédécesseurs, mais ceci ne doit pas nous faire perdre de vue qu'au fond, c'est bel et bien à une conception de la littérature partagée par des écrivains, par des lecteurs et par des théoriciens que Wallace s'attaque, celle qui défend l'autonomie du texte et qui juge naïve toute tentative de penser la littérature en des termes communicationnels. Cette distinction est cruciale pour saisir la logique du rejet et de l'adhésion qui structure la relation problématique que Wallace entretient avec les auteurs postmodernes, qu'il s'en inspire ou qu'il les critique. Par exemple, la lecture que j'ai proposée des liens évidents que son œuvre entretient avec celles de Pynchon et de DeLillo a illustré comment sa critique du postmodernisme s'érige sur des bases thématiques, narratives et poétiques qui sont elles-mêmes liées au postmodernisme,

si bien qu'il est juste de dire que son œuvre présente davantage l'autocritique d'un auteur qui se situe volontiers dans les sillons de ses prédécesseurs, qu'une critique portant sur un objet qui lui serait extérieur et qu'il s'agirait simplement de rejeter une fois pour toutes. De façon plus nuancée, il s'agit pour lui de considérer l'héritage postmoderne afin d'en proposer un prolongement capable de résoudre l'impasse dans laquelle il se trouve.

J'ai ainsi montré comment c'est à partir du doute postmoderne que s'articule la prétention de Wallace de renouer avec le monde. On a pu constater à quel point il cherche à indiquer comment il écrit dans un contexte social et médiatique qui a été identifié par Pynchon et DeLillo; son œuvre, en ce sens, se situe dans le prolongement d'une réflexion littéraire amorcée par ces deux auteurs. En ce qui concerne la réflexion médiatique associée au postmodernisme, analysée par exemple par Fitzpatrick qui parle d'une véritable anxiété liée à l'obsolescence éventuelle de la littérature (2006), on peut affirmer sans exagérer que Wallace s'approprie une problématique postmoderne afin de la remodeler de sorte qu'elle soit conforme à son projet littéraire. J'ai montré comment cette anxiété est fortement thématisée dans *Infinite Jest*, mais aussi comment la tension entre les médias de divertissement et la littérature y devient l'occasion d'une revalorisation de l'expérience littéraire.

L'idée d'un remodelage des questionnements et des façons de faire liés au postmodernisme est apparue au fil de mes analyses comme la plus apte à rendre compte de la complexité du rapport que Wallace entretient avec ses prédécesseurs. Au-delà des aspects thématiques et parfois même anecdotiques que j'ai relevés dans les intertextes avec Pynchon et DeLillo, le problème de l'ironie s'est avéré fonctionner de la même façon, c'est-à-dire que Wallace, tout en s'appropriant un problème lié à la littérature postmoderne, en renouvelle les termes, y jette un regard nouveau qui fonde la singularité de son œuvre. J'ai analysé le problème de l'ironie en insistant sur la façon avec laquelle, pour Wallace, il s'agit d'abord et avant tout d'une posture existentielle, d'un regard sur le monde qui entreprend de le mettre à distance. La représentation de l'ironie, dans *Girl With Curious Hair* et *Infinite Jest*, est ainsi l'occasion pour lui de proposer une conception de la littérature valorisant la proximité, l'identification aux situations présentées, et donc, l'implication des lecteurs. Si la critique de l'ironie postmoderne passe parfois chez Wallace par une pratique retorse de la mise à

distance, en une sorte de méta-ironie, l'accent qui est mis sur la nécessité de dépasser cette posture jugée stérile ne laisse subsister aucun doute quant à ses véritables visées : retourner les armes de l'ironie contre elle-même afin de laisser place à un renouveau énonciatif qui fait la part belle à la sincérité.

J'ai cependant aussi insisté sur l'incertitude qui accompagne cette proposition, Wallace mettant sans cesse à distance sa prétention de parvenir à cette proximité avec le monde. Il s'agit là d'un aspect tragique de son œuvre, qui met douloureusement en scène le fantasme fragile d'une littérature qui serait définitivement effective. Wallace s'adonne à une pratique réflexive qui n'est pas sans rappeler celle de ses prédécesseurs postmodernes, mais l'accent qu'il met sur la nécessité d'affirmer les aspects humains de l'expérience littéraire montre bien que cette réflexivité, loin d'induire un effet de mise à distance, cherche au contraire à produire un effet de proximité. On l'a vu, la question de la mise à distance liée aux usages postmodernes de l'ironie est traitée dans les œuvres de Wallace comme un problème d'abord existentiel plutôt que langagier. De la même façon, la contrepartie de cette critique de l'ironie, c'est-à-dire la valorisation d'une pratique littéraire fondée sur l'empathie, repose aussi sur la prise en compte de l'expérience du sujet. Toutefois, Wallace n'est pas naïf, pas plus qu'il n'est optimiste, et c'est pourquoi ses réflexions sur l'empathie, de même que ses œuvres de fiction, témoignent d'une grande ambiguïté réflexive quant à la possibilité qu'une telle rencontre intersubjective advienne lors de l'expérience littéraire. Un des aspects les plus importants de mon analyse de Wallace est justement la façon dont je fais la lumière sur le décalage considérable qui s'y manifeste entre les propositions critiques qu'il a formulées dans ses essais comme dans ses entretiens, souvent teintées d'optimisme, et ses réalisations littéraires, qui sont beaucoup plus ambiguës et contradictoires. Cette analyse m'a aussi permis de montrer de quelle façon ces contradictions ont elles-mêmes une dimension esthétique, puisqu'elles sont indissociables de la voix narrative si typique de cet auteur, qui fonctionne par boucle réflexive et qui refuse d'arrêter une fois pour toutes la quête de signification qui l'anime.

Cette analyse de l'ironie et de ses conséquences existentielles a été une première façon d'illustrer comment Wallace aborde des problèmes langagiers en cherchant toujours à déceler

l'impact qu'ils ont dans la vie humaine. Ainsi, l'impasse esthétique et théorique incarnée par le textualisme s'accompagne selon lui d'une impasse sociale, celle de la solitude du sujet, qui sous sa plume revêt les caractéristiques d'un solipsisme langagier, d'une conscience réflexive qui se contemple sans parvenir à mettre un terme à ses circonvolutions. Autrement dit, c'est parce qu'il perçoit un air de famille entre le textualisme et la solitude du sujet que Wallace affirme la nécessité de réfuter, puis de remplacer cette conception de la littérature. Cette façon de penser conjointement un problème littéraire et un problème existentiel permet de saisir à quel point chez Wallace, l'expérimentation formelle, et donc l'esthétique, est indissociable d'une intention éthique. En effet, l'expérimentation n'est jamais dans son œuvre une fin en elle-même, mais cherche toujours au contraire à trouver les moyens de rendre compte de la réalité du sujet contemporain. La généralisation de la réflexivité dans les discours médiatiques, mais aussi dans l'expérience privée, trouve dans la forme qu'adoptent les œuvres de Wallace des échos évidents, puisqu'il cherche à donner à lire les impasses induites par cette réflexivité envahissante. C'est pourquoi la reconfiguration que Wallace fait subir à certaines pratiques formelles généralement associées au postmodernisme en fait bizarrement un écrivain aux visées réalistes, l'inventivité formelle servant chez lui à rendre compte des singularités de l'expérience subjective. Cette thèse aura ainsi permis de faire la lumière sur un phénomène typique de notre époque où les écrivains, plus que jamais, partagent avec les spécialistes de la littérature leur connaissance fine de la théorie. Il est devenu évident, au fil des analyses, que Wallace cherche à mettre la théorie à l'épreuve du réel, qu'il cherche à vérifier comment la théorie peut permettre de réfléchir à la condition contemporaine.

C'est en ce sens qu'il est possible d'affirmer que Wallace est un formaliste hanté par les pouvoirs de la littérature, et plus généralement du langage. Dans le troisième chapitre de cette thèse, celui consacré au rejet du textualisme et à la poétique qui en découle, j'ai insisté sur les représentations des usages rhétoriques du langage dans la vie courante, afin de montrer comment la performativité du langage, et donc de la littérature, rend nécessaire une réflexion sur l'éthique de la fiction. Tout en veillant à montrer comment cette éthique de la fiction n'est pas normative, j'ai cherché à valoriser une conception de l'éthique comme pratique de l'attention à autrui. Si j'ai insisté à ce point sur cette façon de réfléchir à l'éthique, c'est qu'elle

m'est apparue en mesure d'éclairer de façon particulièrement efficace l'analyse qui constitue peut-être la découverte la plus importante de cette thèse, à savoir le glissement que Wallace fait subir à l'autoréflexivité textuelle du postmodernisme en déplaçant son attention sur l'expérience de la conscience réflexive, qu'il juge typique de l'expérience du sujet contemporain. Aux termes de mes analyses, soutenues par plusieurs textes de fiction de Wallace, je peux affirmer que c'est par ce glissement que l'esthétique et l'éthique, dans l'œuvre de cet écrivain, sont en fait les deux facettes d'un même problème, celui de l'attention accordée à autrui. Encore une fois, il faut reconnaître que ce problème est à la fois littéraire et existentiel : la littérature, comme pratique soutenue de l'attention, confronte en effet le lecteur à ses capacités d'attention, et au rôle déterminant que celles-ci jouent dans son expérience de la réalité.

Ce déplacement de l'orientation du texte, qui n'est plus retourné sur lui-même, mais au contraire tout entier dédié à l'extériorité m'est apparu remettre en question un certain nombre d'idées associées au textualisme, et donc à la conception de la littérature que Wallace cherche à invalider. Puisque son œuvre s'interroge sur la pertinence de la littérature, et qu'elle demande finalement sur quoi la littérature devrait porter son attention, il devient incontournable de questionner la façon avec laquelle s'y exprime l'autorité de l'auteur ainsi que ces intentions. Autrement dit : pour analyser convenablement ce qui est le plus fondamental dans cette œuvre, une approche interne des textes ne suffit pas. Il est au contraire nécessaire d'adopter un point de vue pragmatique qui prend en considération la performativité du langage et ses effets sur le lecteur, mais aussi, comme je l'ai montré, sur la communauté interprétative dans laquelle l'auteur s'inscrit.

En rendant compte de façon précise de la poétique de Wallace, j'ai aussi ouvert la voie à une analyse féconde de la réception de son œuvre. J'ai analysé comment le réalignment de l'attention qu'on retrouve au cœur du projet de cet auteur, de la textualité vers l'expérience du sujet, participe d'un réalignment de l'attention dans la théorie littéraire actuelle. En prenant bien garde de conclure que Wallace est le seul responsable de ce réalignment, j'ai montré comment son œuvre a eu une influence décisive sur la pensée de son époque, et ce, aussi bien du côté de l'écriture de fiction que de la critique littéraire et de la théorie. En situant l'œuvre

de Wallace par rapport à une des esthétiques dominantes des dernières décennies, celle du postmodernisme, j'ai voulu montrer en quoi le renouvellement que Wallace lui a fait subir a eu des conséquences importantes sur la littérature actuelle, mais aussi sur la littérature à venir. En effet, la nouvelle sensibilité incarnée par son œuvre donne tous les signes de vouloir gagner en importance, ce dont témoignent les trois romans que j'ai analysés, mais aussi d'autres œuvres qui naviguent dans les mêmes eaux tout en entretenant un lien plus diffus avec l'héritage de Wallace. Je souhaite ainsi que cette thèse, en plus d'offrir une mise en contexte esthétique, éthique et pragmatique de l'œuvre de Wallace, aura permis au lecteur d'appréhender comment peut s'articuler un renouveau dans l'histoire des formes, engageant dans sa course les écrivains, les lecteurs, et avec eux différents acteurs du champ littéraire qui sont appelés à rendre compte de cette sensibilité nouvelle, dont l'importance grandissante mérite certes notre attention, mais aussi et surtout notre enthousiasme, puisque s'il y a eu un *avant* Wallace, il y a aussi indéniablement un *après* Wallace.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de David Foster Wallace

FOSTER WALLACE, David, *The Broom of the System*, New York, Penguin Books, 1987.

———, « Fictional Futures and the Conspicuously Young », *City*, 1988, p. 1-15.

———, *Girl with Curious Hair*, WW Norton, New York, 1996 [1989].

———, *Infinite Jest*, New York/Boston/London, Back Bay Books, 2006 [1996].

———, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, New York/Boston/London, Back Bay Books, 1997.

———, *Brief Interviews with Hideous Men*, New York/Boston/London, Back Bay Books, 2007 [1999].

———, *Oblivion : Stories*, New York/Boston, Back Bay Books, 2004.

———, *Consider the Lobster and Other Essays*, New York/Boston/London, Back Bay Books, 2005.

———, *This is Water, Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*, New York/Boston/London, Little, Brown and Company, 2009.

———, *The Pale King*, New York/Boston/London, Little, Brown and Company, 2011.

———, *Both Flesh and Not : Essays*, New York/Boston/London, Little, Brown and Company, 2012.

2. Entretiens avec David Foster Wallace

BURN, Stephen J. (dir.), *Conversations With David Foster Wallace*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012.

GARNER, Bryan A., *Quack This Way. David Foster Wallace & Bryan A. Garner Talk Language and Writing*, Dallas, RosePen Books, 2013.

LIPSKY, David, *Although of Course You End Up Becoming Yourself*, New York, Broadway Books (Random House), 2010.

McCAFFERY, Larry, « An Expanded Interview with David Foster Wallace », dans Stephen J. Burn (dir.), *Conversations With David Foster Wallace*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012 [1993], p. 21-52.

3. Critiques et commentaires sur l'œuvre de David Foster Wallace

ANDERSEN, Tore Rye, « Pay Attention! David Foster Wallace and his Real Enemies », *English Studies*, vol. 95, no 1 (2014), p. 7-24.

BASKIN, Jon, « Death is not the End : David Foster Wallace. His Legacy and his Critics », *The Point 1* (2009), p. 33-45.

BOSWELL, Marshall, *Understanding David Foster Wallace*, South Carolina, University of South Carolina Press, 2003.

———, « "The Constant Monologue Inside Your Head" : *Oblivion*, and the Nightmare of Consciousness », dans BOSWELL, Marshall et Stephen J. BURN (dir.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 151-170.

BOSWELL, Marshall et Stephen J. BURN (dir.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

BOWNE-ANDERSON, Hugo, « Acts of Empathy : David Foster Wallace's Fiction », *HEAT*, no 19, 2009, p. 209-221.

BURN, Stephen J., *David Foster Wallace's Infinite Jest*, New York/London, Continuum, 2003.

CARLISLE, Greg, *Elegant Complexity. A Study of David Foster Wallace's Infinite Jest*, Los Angeles/Austin, Sideshow Media Group Press, 2007.

CIOFFI, Frank Louis, « "An Anguish Become Thing" : Narrative as Performance in David Foster Wallace's *Infinite Jest* », *Narrative*, vol. 8, no 2, 2000, p. 161-181.

COHEN, Samuel et Lee KONSTANTINOU (dir.), *The Legacy of David Foster Wallace*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012.

DEN DULK, Allard, « Beyond Endless "Aesthetic" Irony : A Comparison of the Irony Critique of Søren Kierkegaard and David Foster Wallace's *Infinite Jest* », *Studies in the Novel*, vol. 44, no 3, automne 2012, p. 325-345.

DOWLING, William et Robert BELL, *A Reader's Companion to Infinite Jest*, New York, Xlibris Corporation, 2005.

EVANS, David H., « "The Chains of Not Choosing" : Free Will and Faith in William James and David Foster Wallace », dans BOSWELL, Marshall et Stephen J. BURN (dir.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 171-189.

GOERLANDT, Iannis, « "Put the Book Down and Slowly Walk Away" : Irony and David Foster Wallace's *Infinite Jest* », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, vol. 47, no 3 (printemps 2006), p. 309-328.

HARBACH, Chad, « David Foster Wallace! » *n+1*, no 1 (automne 2004), p. 171-176.

HERING, David (dir.), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Los Angeles/Austin, Sideshow Media Group Press, 2010.

HOLLAND, Mary K., « Mediated Immediacy in *Brief Interviews with Hideous Men* », dans BOSWELL, Marshall et Stephen J. BURN (dir.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 107-130.

KELLY, Adam, « David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction », dans David Hering (dir.), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Los Angeles/Austin, Sideshow Media Group Press, 2010, p. 131-146.

———, « David Foster Wallace: the Death of the Author and the Birth of a Discipline », *Irish Journal of American Studies*, no 2, été 2010, p. 34-46.

LADYGA, Zuzanna, « Simulating the Pastoral in David Foster Wallace's "The View From Mrs. Thompsons" », dans Jerzy Durczak, Pawel Frelik (dir.), *(Mis)Reading America : American Dreams, Fictions and Illusions*, Krakow, TaiWPN Universitas, 2011, p. 179-193.

LeCLAIR, Tom, « The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollmann, and David Foster Wallace », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, vol. 38, no 1, 1996, p. 12-37.

McADAMS, James, *David Foster Wallace's "Gfhrytytu" : The Opening of Another Ethics*, Honor Thesis, Villanova University, 2011, 87 p. [Umi Dissertation Publishing]

McHALE, Brian, « *The Pale King*, Or, The White Visitation », dans BOSWELL, Marshall et Stephen J. Burn (dir.), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 191-210.

SMITH, Zadie, « *Brief Interviews With Hideous Men : The Difficult Gifts of David Foster Wallace* », dans *Changing My Mind. Occasional Essays*, Toronto, Penguin Canada, 2009, p. 255-297.

TIMMER, Nicoline, *Do You Feel it too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millenium*, New York/Amsterdam, 2010.

4. Autres textes littéraires cités

BAKER, Nicholson, *The Fermata*, New York, Random House (Vintage Contemporaries), 1994.

BARTH, John, *Lost in the Funhouse*, New York, Anchor Books (Random House), 1988 [1963].

BARTHELME, Donald, *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968.

CARVER, Raymond, « On Writing », dans *Fires. Essays, Poems, Stories*, New York, Vintage Books (Random House), 1983, p. 13-18.

COOVER, Robert, *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.*, New York, Plume Contemporary Fiction, 1968.

———, *The Public Burning*, New York, Viking Press, 1977.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1719].

DeLILLO, Don, *End Zone*, New York, Penguin Books, 1986 [1972].

———, *Great Jones Street*, London, Picador, 1988 [1973].

———, *Running Dog*, New York, Random House (Vintage Contemporaries), 1978.

———, *Libra*, New York, Penguin Books, 1989 [1988].

———, *Mao II*, New York, Penguin Books, 1992 [1991].

———, *Underworld*, New York/London/Toronto/Sydney/Singapore, Scribner, 2003 [1997].

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les carnets du sous-sol*, Paris, Actes Sud (coll. Babel), 1992.

EASTON ELLIS, Bret, *Less Than Zero*, New York, Random House (Vintage Contemporaries), 1998 [1985].

———, *The Rules of Attraction*, London, Picador, 1988 [1987].

EGAN, Jennifer, *A Visit From the Goon Squad*, Anchor Books, New York, 2010.

EUGENIDES, Jeffrey, *The Marriage Plot*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011.

FRANZEN, Jonathan, *The Corrections*, New York, Picador, 2001.

———, *Freedom*, New York, Picador, 2010.

JOYCE, James, *Ulysses*, New York, Random House (The Modern Library), 1942.

McINERNEY, Jay, *Bright Lights, Big City*, New York, Random House (Vintage Contemporaries), 1984.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, New York, Random House (Vintage International), 1997 [1955].

———, *Pale Fire*, New York/London/Toronto, Alfred A. Knopf (coll. Everyman's Library), 1992 [1962].

———, *Ada, or Ardor : A Family Chronicle*, New York, Random House (Vintage International), 1990 [1969].

PYNCHON, Thomas, *The Crying of Lot 49*, Philadelphia, Lippincott, 2006 [1966].

———, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press, 1973.

———, *Vineland*, Boston/Toronto/London, Little, Brown and Company, 1990.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, Paris, GF Flammarion (Édition bilingue), 1995. [traduit de l'anglais par François Maguin]

TOLSTOÏ, Léon, *Anna Karénine*, Paris, Gallimard, 1972 [1877].

———, *La mort d'Ivan Ilitch*, Paris, Gallimard, 1997 [1886].

VOLLMAN, William T., *You Bright and Risen Angels*, New York, Penguin Books, 1988 [1987]

———, *The Royal Family*, New York, Viking Press, 2000.

———, *Rising Up and Rising Down : Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means*, New York, HarperCollins (Ecco), 2003.

———, *Europe Central*, New York, Viking Press, 2005.

———, *Poor People*, New York/London/Toronto/Sydney, Harper Perennial (Ecco), 2007.

———, *Imperial*, New York, Viking Press, 2009.

VONNEGUT, Kurt, *Slaughterhouse-Five*, New York, Dell Publishing (Random House, 1991 [1969]).

5. Sur le postmodernisme, l'ironie et la réflexivité littéraire

BARTH, John, « The Imp of the Perverse », dans « Robert Coover Festschrift », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. XXXII, printemps 2012, p. 17-18.

———, « The Literature of Exhaustion », dans *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, New York, Putnam, 1984 [1967], p. 62-76.

BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony et Scott LASH, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

BURN, Stephen J., *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum Literary Studies, 2008.

DION, Robert, « Une critique postmoderne », *Tangence*, no 39, 1993, p. 89-101.

DONOVAN, Christopher, *Postmodern Counternarratives : Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson and Tim O'Brien*, New York, Routledge, 2005.

FRANZEN, Jonathan, « I'll Be Doing more of Same », dans *The Review Of Contemporary Fiction*, « The Future of Fiction. A Forum Edited by David Foster Wallace », printemps 1996, p. 34-38.

FROW, John, « What Was Postmodernism? » dans *Time & Commodity Culture. Essays in Cultural Theory and Postmodernity*, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 13-63.

GASS, William, « Philosophy and the Form of Fiction », dans *Fiction & the Figures of Life*, Boston, Nonpareil Books, 1971.

———, « The Death of the Author », dans *Habitation of the Word*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1997 [1985].

HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971.

———, *Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

HOFFMANN, Gerhard, « The Novel After Postmodernism », dans *From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam/New York, Rodopi (coll. Postmodern Studies, no 38), 2005, p. 623-657.

HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York/London, Methuen, 1980.

———, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988, 268 p.

———, *The Politics of Postmodernism*, New York/London, Routledge, 2002 [1989], 240 p.

———, *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, New York/London, Routledge, 2000 [1994].

HUYSEN, Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London, MacMillan Press, 1988 [1986].

JAMESON, Fredric, *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, North Carolina, Duke University Press Books, 1990.

KIRBY, Alan, *Digimodernism : How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, New York/London, Continuum, 2009.

LeCLAIR, Tom, *The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1989.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979.

MAGILL Jr., R. Jay, *Sincerity*, New York/London, W. W. Norton & Company, 2012.

McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.

———, « Postmodernism and Experiment », dans Joe BRAY, Alison GIBBONS et Brian McHALE (dir.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London, Routledge, 2012, p. 141-153.

McLAUGHLIN, Robert L., « Post-postmodernism », dans Joe BRAY, Alison GIBBONS et Brian McHALE (dir.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London, Routledge, 2012, p. 212-223.

MUECKE, D. C., *Irony and the Ironic*, New York/London, Methuen, 1982 [1970].

NEALON, Jeffrey T., *Post-Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

NEWMAN, Charles, *The Post-Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, Northwestern University Press, 1985.

PURDY, Jedediah, *For Common Things : Irony, Trust, and Commitment in America Today*, New York, Vintage Books, 2000.

RORTY, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, New York, Cambridge University Press, 1989.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

TOTH, Josh, *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary*, New York, Sunny Press, 2010.

VIDAL, Gore, « American Plastic : The Matter of Fiction », dans *United States. Essays 1952-1992*, New York, Random House, 1993, p. 121-146.

WAUGH, Patricia, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London/New York, Methuen, 2003 [1984].

WOLFE, Tom, « Stalking the Billion-Footed Beast. A Literary Manifesto for the New Social Novel », *Harper's Magazine*, novembre 1989, p. 45-56.

6. Sur l'empathie, l'intersubjectivité, la sincérité et l'éthique

ALPHEN, Ernst van, Mieke BAL et Carel SMITH (dir.), *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1962]. [traduit de l'anglais par Gilles Lane]

BOUVERESSE, Jacques, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », dans Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 95-145.

———, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, 2008.

CAVELL, Stanley, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002 [1969].

DERRIDA, Jacques, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans Jacques DERRIDA, Alexis NOUSS et Gad SOUSSANA, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2001, p. 79-112.

———, *Donner le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1991.

GARDNER, John, *On Moral Fiction*, New York, Basic Books, 2000 [1978].

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Le livre de poche (coll. Biblio essais), 1987 [1971].

NUSSBAUM, Martha C., *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

———, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1995.

———, *La connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2010. [traduit de l'anglais par Solange Chavel]

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil (coll. Essais), 1990.

SEARLE, John R., *Les actes de langage. Essai sur la philosophie du langage*, Paris, Herman (coll. Savoir), 1972 [1969]. [traduit de l'anglais par Hélène Pauchard]

TRILLING, Lionel, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press, 1974 [1971].

VATTIMO, Gianni, *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte (coll. Armillaire), 1991 [1989]. [traduit de l'italien par Jacques Rolland]

7. Sur l'histoire littéraire américaine, la sociologie de la littérature, la réception des textes et la lecture

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973, 157 p.

BRADBURY, Malcolm, *The Modern American Novel*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1983.

CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2005 [2003].

GERVAIS, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur (coll. Théorie et littérature), 1998.

——— et Anick BERGERON, « Porté disparu... John Hawkes et la lecture des *Oranges de sang* », *Poétique*, vol. XXXII, no 128, 2001, p. 487-505.

GRAY, Richard, *After the Fall. American Literature Since 9/11*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011.

McGURL, Mark, *The Novel Art : Elevations of American Fiction after Henry James*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

McGURL, Mark, *The Program Era : Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, London, Harvard University Press, 2009.

McLAUGHLIN, Robert L., « Post-Postmodern Discontent : Contemporary Fiction and the Social World », *Symploke*, vol. 12, no 1-2, 2004, p. 53-68.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les prairies ordinaires (coll. Penser/croiser), 2007. [traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque]

FITZPATRICK, Kathleen, *The Anxiety of Obsolescence. The American Novel in the Age of Television*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.

PUNDAY, Daniel, *Five Strands of Fictionality. The Institutional Construction of Contemporary American Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010.

8. Critique et théorie de la littérature

ABRAMS, M. H., « The Deconstructive Angel », *Critical Inquiry*, vol. 3, no 3, printemps 1977, p. 425-438.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [1961].

———, *The Company We Keep: an Ethics of Fiction*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1988.

BROUSSEAU, Simon et Bertrand GERVAIS, « Du temps de cerveau humain disponible... Littérature et écran dans l'extrême contemporain », dans Bruno BLANCKEMAN et Barbara HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 277-288.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Essais), 1998.

CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

CULLER, Jonathan, *The Literary in Theory*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

DePIETRO, Thomas (dir.), *Conversations With Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

EAGLETON, Terry, *After Theory*, New York, Penguin Books, 2004 [2003].

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire, tome 1*, Montréal, Le Quartanier, 2007.

HALE, Dorothy J., « Fiction as Restriction : Self-Binding in New Ethical Theories of The Novel », *Narrative*, vol. 15, mai 2007, p. 187-206.

LAIST, Randy, *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels*, New York, Peter Lang, 2009.

NEWMAN, Robert D., *Understanding Thomas Pynchon*, South Carolina, University of South Carolina Press, 1986.

PHELAN, James, *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Columbus, Ohio State University Press, 1996.

RORTY, Richard, « Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism », *The Monist*, vol. 64, no 2, avril 1981, p. 155-174.

WIMSATT, W. K et M. C. BEARDSLEY, « The Intentional Fallacy », *The Sewanee Review*, vol. 54, no 3, 1946, p. 468-488.

9. Autres textes cités

ARENDT, Hannah, « La crise de la culture : sa portée sociale et politique », dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard (coll. Folios essais), 1972 [1961]. [traduit de l'anglais par Barbara Cassin]

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BELL, Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society*, New York, Basic Books, 1999 [1973].

CÔTÉ-FOURNIER, Laurence, « La force toxique du langage », *Nouveau Projet*, no 2, septembre 2012, p. 127-131.

DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Éditions Gallimard (coll. NRF), 1991.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Épiméthée), 1993 [1968].

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée (coll. La philosophie en effet), 1993.

ENCK, John J. et John Hawkes, « John Hawkes : an Interview », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 6, no 2, été 1965, p. 141-155.

GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité, présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil (coll. La librairie du XXI^e siècle), 2003.

JAMES, William, « What Pragmatism Means », dans *Essays in Pragmatism*, New York, Hafner Press, 1948, p. 141-158.

FRANZEN, Jonathan, « Why Bother? », dans *How to Be Alone*, Toronto, HarperFlamingoCanada, 2002, p. 55-97.

KIERKEGAARD, Søren, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, dans *Œuvres complètes. Tome II.*, Paris, Éditions de l'Orante, 1975, p. 7-297. [traduit du danois par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau]

LASCH, Christopher, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York, W. W. Norton & Company, 1991 [1979].

NABOKOV, Vladimir, *Don Quichotte*, Paris, Stock (coll. La bibliothèque cosmopolite), 1986 [1983]. [traduit de l'anglais par Hélène Pasquier]

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, GF Flammarion, 2000 [1886]. [traduit de l'allemand par Patrick Wotling]

POSTMAN, Neil, *Amusing Ourselves to Death : Public Discourse in the Age of Show Business*, New York, Penguin Books, 2005 [1985].

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 2008 [1979].

SLOTERDIJK, Peter, *Bulles. Sphères I*, Paris, Fayard, 2002. [traduit de l'allemand par Olivier Mannoni]

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009. [traduit de l'allemand par G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker et Joachim Schulte]

ŽIŽEK, Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion (coll. Champs essais), 2008 [2002]. [traduit de l'anglais par François Théron]

10. Textes disponibles sur Internet et sites Web

LOWER MANHATTAN PROJECT, En ligne : <http://lmp.uqam.ca>, consulté le 4 juillet 2014.

BASKIN, Jon, « Death is Not the End : David Foster Wallace. His Legacy and his Critics », *The Point*, printemps 2009, En ligne : <http://thepointmag.com/2009/criticism/death-is-not-the-end>, consulté le 5 juillet 2014.

BLYTHER, Will, « To their Own Beat », *The New York Times*, 8 juillet 2010, En ligne : <http://www.nytimes.com/2010/07/11/books/review/Blythe-t.html?pagewanted=all>, consulté le 8 juillet 2014.

BOBOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, no 3, 2009, En ligne : <http://aad.revues.org/index671.html>, consulté le 3 juillet 2014.

CHURCHWELL, Sarah, « A Visit From the Goon Squad by Jennifer Egan – Review », *The Guardian*, 13 mars 2011, En ligne : <http://www.theguardian.com/books/2011/mar/13/jennifer-egan-visit-goon-squad>, consulté le 8 juillet 2014.

DAMES, Nicholas, « The Theory Generation », *N+1*, vol. 14, été 2012, En ligne : <http://nplusonemag.com/issue-14/reviews/the-theory-generation/>, consulté le 7 juillet 2014.

FLOOD, Alison, « Bret Easton Ellis launches broadside against David Foster Wallace », *The Guardian*, 6 septembre 2012, En ligne : <http://www.theguardian.com/books/2012/sep/06/bret-easton-ellis-david-foster-wallace>, consulté le 7 juillet 2014.

FRANZEN, Jonathan, « "Robinson Crusoe", David Foster Wallace, and the Island of Solitude », *New Yorker*, 18 avril 2011, En ligne : http://www.newyorker.com/reporting/2011/04/18/110418fa_fact_franzen?currentPage=all, consulté le 7 juillet 2014.

GERVAIS, Bertrand et al., « Arts et littératures hypermédias : éléments pour une valorisation de la culture de l'écran », *Digital Studies/Le champ numérique*, vol. 1, no 2, 2009, En ligne : http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/171/221, consulté le 26 juin 2014.

GROSE, Jessica, « Questions for Jeffrey Eugenides », *Slate*, 10 octobre 2011, En ligne : http://www.slate.com/articles/arts/interrogation/2011/10/jeffrey_eugenides_interview_the_marriage_plot_and_david_foster_w_single.html, consulté le 7 juillet 2014.

HAGLUND, David, « Yes, Jeffrey Eugenides Was Thinking of David Foster Wallace », *Slate*, 10 octobre 2011. En ligne : http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/10/jeffrey_eugenides_david_foster_wallace_jonathan_franzen_and_the_.html, consulté le 7 juillet 2014.

HOWARD, Gerald, « I Know why Bret Easton Ellis Hates David Foster Wallace », *Salon*, 7 septembre 2012, En ligne : http://www.salon.com/2012/09/07/i_know_why_bret_easton_ellis_hates_david_foster_wallace/, consulté le 7 juillet 2014.

KELLY, Adams, « David Foster Wallace : the Death of the Author and the Birth of a Discipline », *Irish Journal of American Studies*, no 2, juin 2010, En ligne : <http://www.ijasonline.com/Adam-Kelly.html>, consulté le 5 juillet 2014.

KIRN, Walter, « Staring Either Absently or Intently », *New York Times*, 27 juin 2004, En ligne : <http://www.nytimes.com/2004/06/27/books/staring-either-absently-or-intently.html>, consulté le 7 juillet 2014.

LEWIS-KRAUS, Gideon, « Examining Pop Culture's Heroes, and Himself », *New York Times*, 28 octobre 2011, En ligne : <http://www.nytimes.com/2011/10/30/books/review/pulphead-by-john-jeremiah-sullivan-book-review.html?pagewanted=all>, consulté le 7 juillet 2014.

MANIATIS, Nick, *The Howling Fantods* (1997), En ligne : <http://thehowlingfantods.com>, consulté le 7 juillet 2014.

PLAYBOY, « The Playboy Interviews with John Wayne », mai 1971, En ligne : https://pages.shanti.virginia.edu/Wild_Wild_Cold_War/files/2011/11/John_Wayne_Playboy_Int2.pdf, consulté le 25 juin 2014.

SCOTT, A. O., « The Panic of Influence », *The New York Review of Books*, 10 février 2000, En ligne : <http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/feb/10/the-panic-of-influence/>, consulté le 7 juillet 2014.

SMARTT BELL, Madison, « Into the Labyrinth », *The New York Times*, 30 juillet 2006, En ligne : <http://www.nytimes.com/2006/07/30/books/review/30bell.html?pagewanted=all&r=0>, consulté le 8 juillet 2014.

SMITH, Zadie, « This is How it Feels to Me », *The Guardian*, 12 octobre 2001, En ligne : <http://www.theguardian.com/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>, consulté le 7 juillet 2014.

SULLIVAN, John Jeremiah, « Too Much Information », *GQ*, mai 2011, En ligne : <http://www.gq.com/entertainment/books/201105/david-foster-wallace-the-pale-king-john-jeremiah-sullivan>, consulté le 7 juillet 2014.

WOOD, James, « Human, All Too Inhuman », *The New Republic Online*, 24 juillet 2000, En ligne : http://www.powells.com/review/2001_08_30.html, consulté le 4 juillet 2014.

———, « Tell Me How Does it Feel », *The Guardian*, 6 octobre 2001, En ligne : <http://www.theguardian.com/books/2001/oct/06/fiction>, consulté le 7 juillet 2014.

———, « The Digressionist », *The New Republic*, 9 août 2004, En ligne : <http://www.newrepublic.com/article/the-digressionist>, consulté le 7 juillet 2014.

11. Œuvres cinématographiques

CRONENBERG, David, *Videodrome*, Canada, 1983, 89 minutes.

COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now*, U.S.A., 1979, 202 minutes.

JARMUSCH, Jim, *Only Lovers Left Alive*, Angleterre/Allemagne/Grèce, 2013, 123 minutes.

KUBRICK, Stanley, *2001 : A Space Odyssey*, U.S.A./Angleterre, 1968, 160 minutes.